ثقافة أمة ..أم ثقافة أفراد ؟

لاشك أن فى إسرائيل دولة، دولة لها كل مقومات الدول المتقدمة. برلمان وحكومة، جيش، وأجهزة أمن، مفاعلات نووية، ومصانع أسلحة، وأقمار صناعية، وطائرات وبوارج ومدرعات وصواريخ. مدارس وجامعات ومراكز أبحاث ومسارح ومتاحف ومعارض ودور سينما وقاعات للرقص والغناء والموسيقى. أحزاب سياسية ونقابات مهنية وعمالية. بشر. طبعاً إسرائيل فيها بشر؛ لهم قصائدهم ورذائلهم، وأحلامهم وآلامهم، وحسناتهم وشرورهم. لكن هل فى إسرائيل أمة؟

سنفترض أن اليهود كانوا قبل ألفى عام يشكلون أمة، وهذا بالطبع مجرد افتراض، فالأمم تكوينات حديثة، وهى بالمعنى العلمى كيانات حديثة إلى حد كبير، ولكننا سنفترض أن أمة يهودية كانت موجودة قبل ألفى عام، ثم نفيت هذه الأمة كلها عن وطنها، إذا كان هذا النفى الجماعى ممكناً حقًا، وهو فى رأيى خرافة قومية أو دينية أنتجتها المبالغة فى تصوير المعاناة، لأن الذين يستطيعون احتمال النفى من أى شعب هم القلة القادرة على استئناف الحياة فى المنفى، أما الأغلبية الضعيفة فتفضل الإذعان لمشيئة العدو فتتنازل حتى عن هويتها الدينية أو القومية لتتمكن من المحافظة على حياتها، كما فعل المسلمون فى الأندلس، إذ سارع أقلهم إلى المنفى، أما أكثرهم فقد تنصر وذاب فى الأعداء القشتاليين الأقوياء.

لكنى سأفترض أن اليهود نفوا جميعًا عن فلسطين، وعاشوا ممزقين ألفى عام فى أقطار العالم القديم. أليست هذه القرون العشرون كافية لدمج اليهود فى غيرهم من الأمم؟

أليست كافية على الأقل لتحويل الأمة الواحدة إلى جماعات عرقية وثقافية مختلفة؟ فإذا كانت هذه الجماعات قد احتفظت على مر القرون بحلمها فى أن ترجع إلى فلسطين، وقد عاد بعضها بالفعل قبل نصف قرن، فطردوا الفلسطينيين أهل البلاد واحتلوا ديارهم، فهل يكفى نصف قرن لإصلاح ما أفسدته القرون العشرون؟!

يستطيع الإسرائيليون بالطبع وهم يملكون خبرات كثيرة متقدمة أن ينشئوا دولة فى سنوات قليلة، فهل يستطيعون أن يصبحوا أمة فى سنوات؟

وجوابى هو النفى قطعًا، فالأمة ليست خرزًا ينتجه الصانع فى دقائق، بل هى جوهر طبيعى يحتاج إلى جملة ظروف ومقومات وأحداث تتفاعل خلال قرون وقرون.

وهل يتصور أحد أن تقوم فى فلسطين أمة تزعم أنها تنتمى للأجناس والحضارات التى ينتمى لها الفلسطينيون وسواهم من العرب، ثم ترفض هذه الأمة أن تندمج فى شعوب المنطقة ولا تجد ضمانة لوجودها فيها إلا أن تتسلح حتى فكيها بكل آلات الدمار الشامل؟ فهل يستجيب لنا الإسرائيليون إذا طلبنا منهم أن يبرهنوا على استعدادهم للاندماج فى المنطقة قبل أن يطالبونا نحن بالتطبيع؟

إن التطبيع الحقيقى يبدأ من اندماج الإسرائيليين فى المنطقة. فإذا أصروا على أن يتعاملوا معنا كما كان يتعامل الأمريكيون مع الهنود الحمر، فالكلام عن التطبيع لغو وهراء، ولن يكون التطبيع فى مثل هذه الحالة إلا خطوة فى طريق الإبادة، ولن يكون من ناحيتنا إلا إذعاناً وتسليمًا لما يملونه هم علينا.

فإذا كان الإسرائيليون فى أحسن الفروض جماعات تسعى لأن تكون أمة، فهل تتوفر فى الأعمال الثقافية التى ينتجونها الشروط التى تجعل من هذه الأعمال ثقافة قومية ؟!

وجوابى هنا أيضًا هو النفى قطعًا، رغم تقديرى لما فى هذا الإنتاج الإسرائيلى من أعمال جيدة ممتازة.

لقد قرأت أشعارًا وروايات تدل على مواهب حقيقية وتعبر عن مواقف إنسانية، لكنى لم أجد حتى الآن هذه الخصوصية القومية التى نجدها فى آداب الأمم التى نشأت نشأة طبيعية. فإذا عرفنا أن الأمريكيين لم ينجحوا فى خلق أدب أمريكى متميز عن الأدب الإنجليزى إلا فى أواسط القرن الماضى، أى بعد بداية استقرار الأوروبيين فى أمريكا بأكثر من ثلاثة قرون، أدركنا أن الحديث عن أدب إسرائيلى سابق لأوانه بكثير.

فإذا كان ذلك كذلك، فمع من أو مع ماذا يطالبنا دعاة التطبيع بالتطبيع؟ مع أمة أم مع دولة؟

نحن نرحب طبعًا بأن تكون لنا علاقات طبيعية مع كل الأمم، لكننا نميل إلى الاعتقاد بأن إسرائيل ليست أمة، بل هى مجرد دولة قوية.

والمثقفون الإسرائيليون الذين يدعوننا إلى الحوار معهم وتبادل الرأى والخبرة، هل هم أفراد يمثل كل منهم نفسه، أم هم ممثلون لثقافة قومية؟

إن الأمرين يختلفان اختلافًا بعيدًا، فالنتائج المترتبة على الاعتراف بالقيمة الفنية لعمل يقدمه لنا كاتب يمثل نفسه، هى غير النتائج المترتبة على الاعتراف بأن هذا العمل يمثل ثقافة قومية. فى الحالة الأولى نشد فقط على يد صاحب العمل، أما فى الحالة الأخرى فنحن مضطرون للدخول فى علاقات كثيرة متشعبة.

وفى العدد القادم نواصل الحديث..

محمود أمين العالم

هذا التطبيع مع ماليس طبيعيا!

فى تقديرى أن التطبيع الثقافى هو ابن التطبيع السياسى والتطبيع الاقتصادى، وهو فى الوقت نفسه تأسيس ودعامة لهما. بل إن التطبيع فى جانبيه السياسى والاقتصادى يتضمن موضوعيا تطبيعاً ثقافياً. فالثقافة لا تتمثل فحسب فى أدب وفن وفكر وعلم بل تتمثل كذلك فى الممارسات والتجليات والمنجزات العملية كذلك، ولهذا فالتطبيع فى جانبيه السياسى والاقتصادى الذى يعنى إلغاء الخلافات والاختلافات السياسية وفتح أبواب التعاملات الاقتصادية بيننا وبين إسرائيل، يعبر فى الوقت نفسه عن رؤية ثقافية كذلك، وإن تكن رؤية متخاذلة مستسلمة للأمر الواقع المفروض، فهذه الرؤية تعنى تجاهل استمرار احتلال إسرائيل لأراض عربية، ومواصلتها استغلال وقهر بل محاولة إبادة الشعب الفلسطينى ورفض تنفيذ حتى هذه الاتفاقية الهشة الهزيلة التى وقعتها مؤخرا مع منظمة التحرير الفلسطينية، وهى تعنى التغافل عن أن إسرائيل لا تزال ترفض التوقيع على الاتفاقية الدولية الخاصة بأسلحة الدمار الشامل، وتواصل دعم ترسانتها وسياستها العسكرية العدوانية التوسعية ضد الشعب اللبنانى فضلا عن الشعب الفلسطينى، وهى تعنى الرضوخ للتحالف الاستراتيجى الأمريكى الإسرائيلى ومخططها المشترك لاستغلال الوضع المتفكك المتخلف الراهن للبلاد العربية لتوسيع وتعميق سيطرتها على هذه البلاد، باسم النظام الشرق أوسطى، الذى سيحقق لإسرائيل هيمنتها الاقتصادية إلى جانب تفوقها العسكرى. هذه هى الرؤية الثقافية المتخاذلة التى تعبّر فى الحقيقة عن مصالح بعض الأنظمة والفئات العربية.إن هذا التطبيع الثقافى مع إسرائيل يعنى إقامة علاقة طبيعية مع إسرائيل، رغم أن علاقة إسرائيل بالأرض والمصالح القومية العربية لا تزال علاقة غير طبيعية وغير شرعية !

على أن هذا التطبيع متحقق ومتضمن بالفعل فى الممارسات الديبلوماسية والسياسية والاقتصادية الرسمية بين مصر وإسرائيل، بل بين إسرائيل وبلاد عربية أخرى فى شكل أو آخر! ولهذا فإن القوى الوطنية والديمقراطية

والتقدمية المصرية التى ترفض التطبيع السياسى والاقتصادى مع إسرائيل إنما يتضمن موقفها هذا بالضرورة رفض التطبيع الثقافى الذى يُعد تأسيسا وتكريسا لهذا التطبيع السياسى والاقتصادى.

وفى ضوء هذا تبدو مسألة التطبيع عامة انها ليست مسألة خارجية اى ليست علاقة مع موضوع فى الخارج فحسب ، بل هى فى الجوهر تتعلق بالبنية الداخلية للبلاد العربية !

فالتطبيع مع إسرائيل، لا يعنى - ولا سبيل إلى أن يعنى - تبنى فلسفتها العنصرية الصهيونية، وبالتالى ثقافتها الإسرائيلية، فضلا عن أن الثقافة الإسرائيلية لا تمثل قيمة ثقافية كبيرة، لا فى مجال الأدب أو الفن أو الفكر. ولهذا فلاسبيل إلى القول بغزو ثقافى صهيونى كهذا الغزو الثقافى الامريكى المتمثل فى مسلسلات العنف والجشع الاستهلاكى والقيم النفعية والانتهازية والمغامرات العدوانية المسطحة إلى غير ذلك.

فإسرائيل لا تملك ثقافة خاصة متميزة، بل لعل ثقافتها الصهيونية تتمثل فى كثير من الأحيان فى الأفلام والمسلسلات الأمريكية نفسها. وليس فى أدبها وفنها ما يعبر عن خصوصية إبداعية كبيرة، بل لعلها تسرق أحيانا الفن الفلسطينى فى مجال الرقص الشعبى خاصة وتنسبه إلى نفسها! ولقد ظل الشعب الفلسطينى سواء المحتل منه منذ عام ١٩٤٨ أو منذ عام ١٩٦٧ متمسكا بثقافته العربية، بل نبغ منهم العديد من المبدعين فى الرواية والقصة والشعر برغم هذا الاحتلال الإسرائيلى، وبرغم محاولة إسرائيل طمس الهوية الثقافية الفلسطينية العربية. وإذا كان فى إسرائيل شىء متقدم فهو العلم والتكنولوجيا فى بعض المجالات. ولكن العلم والتكنولوجيا فى إسرائيل هى امتداد مباشر للعلم والتكنولوجيا الغربية دون أى خصوصية إسرائيلية. وخلاصة الأمر أنه ليس للثقافة الإسرائيلية أى قيمة كبيرة يخشى منها على الثقافة العربية ذات التراث التاريخى العريق فى الماضى، وذات الإبداع الراهن فى مجال الأدب والفن والفكر والثقافة عامة. ولهذا فلاخشية من طغيان هذا الذى يسمى بالتطبيع الثقافى الإسرائيلى الصهيونى على ثقافتنا العربية.

على أن الخطر الأكبر من طغيان هذه الثقافة الإسرائيلية الصهيونية، فضلا عن الثقافة الإمبريالية الأمريكية، إنما يأتى أساساً من الداخل لا من غزو خارجى..

وفى هذا الصدد قد لا أستطيع أن أضيف هنا أكثر مما سبق أن ذكرته فى ندوة قديمة بتونس فى أبريل عام ١٩٨٢ حول موضوع الغزو الثقافى الصهيونى. وحسبى أن أقتطع بعض فقرات من مداخلتى فى هذه الندوة:

١ - ليست هناك ثقافة يمكن فرضها من الخارج فرضاً، إذا لم تجد فى البنية السياسية والاقتصادية والأيديولوجية الداخلية ما يتيح استقبالها وتقبلها بل واستنباتها وتوظيفها اجتماعيا. فأثر الثقافة الخارجية لا يثمر

إلا عبر الحقل الأيديولوجى السائد المعبر عن البنية السياسية والاقتصادية السائدة. فما كان للفكر الإمبريالى الصهيونى أن يكون له صدى مؤثر فى مصر خلال المرحلة الناصرية، لا للمواقف السياسية المعادية للإمبريالية والصهيونية خلال هذه المرحلة، وإنما أساسا - لطبيعة البنية السياسية الاقتصادية - الاجتماعية التى كانت تنمو وتتجذر شيئا فشيئا، وكانت تنمو معها - وتتجذر كذلك - ثقافة وطنية ديمقراطية معادية للإمبريالية والصهيونية والرجعية عامة.

ومع الانقلاب والانتكاس على هذه البنية خلال المرحلة الساداتية أخذت تنمو بنية سياسية واقتصادية تابعة للإمبريالية، وتنتعش معها أيديولوجية رجعية دعماً للبنية السياسية والاقتصادية الجديدة، وحقلاً لاستنبات واستقبال مفاهيم وقيم الثقافة الصهيونية والإمبريالية...

٢ - نتساءل: ما هى هذه الثقافة الأيديولوجية الصهيونية التى ينبغى أن نتصدى لها؟ حقا إن للصهيونية أيديولوجيتها المستمدة من ميثولوجيتها الدينية حول الشعب المختار وأرض الميعاد والاستعلاء العنصرى إلى غير ذلك، على أنه ليست هذه الأيديولوجية أساسا هى التى تمثل خطراً على فكرنا وثقافتنا وأيديولوجيتنا عامة، فليس هدف الصهيونية، وإنما خطر الإيديولوجية الصهيونية على أيديولوجيتنا هو إخفاء هذه الأيديولوجية الصهيونية، هو تغييبها، فتصبح إسرائيل مجرد دولة مجاورة يهودية معتدية، وتصبح معركتنا معها لا معركة ضد استعمار استيطانى يحمل فلسفة قومية شوفينية، عنصرية، تعبر عن الرأسمالية اليهودية الكبيرة المندمجة المصالح مع الرأسمالية الاحتكارية العالمية، وإنما مجرد معركة ضد معتدين يهود !! وإذا كان الأمر كذلك فما أسهل ما نكتشف فى النهاية أن اليهود هم أبناء عمومتنا، وما أسهل أن يكتشف بعضنا فى القرآن ما يدعو إلى المسالمة لمن يجنح للسلم !! [كما حدث بالفعل فى بعض الفتاوى] والحق إننا لو تأملنا الخطوات التى خطاها السادات منذ زيارة القدس حتى اتفاقية كامب دافيد لوجدنا وراءها هذه الخطوات الفكرية الأيديولوجية التى تتضمن فى جو هرها تغييب الأيديولوجية الصهيونية... ولهذا فإن الخطر الأساسى على ثقافتنا وإيديولوجيتنا هو فى تغييب حقيقة الأيديولوجية الصهيونية لا فى تبنيها. والحق إن الذى يقوم بهذا التغييب ليس الصهاينة، فما أكثر ما يتباهون ويتغنون بصهيونيتهم، وإنما الذى يفعل ذلك هى الأنظمة العربية الرجعية عبر صحافتها وأيديولوجيتها وكتابها ومثقفيها وممارساتها السياسة العملية...

ولهذا فإن فضح الحقيقة الصهيونية فى غير هوادة وفضح محاولات تغييبها من جانب القوى الرجعية العربية قضية بالغة الأهمية فى التصدى للثقافة والأيديولوجية الصهيونية.

٣ - ونتساءل كذلك حول الثقافة الإمبريالية: طبعا إن الثقافة الإمبريالية لا تريد أن تجعل منا أمبرياليين كما أن الثقافة الصهيونية لا تريد أن تجعل منا صهيونيين، كلاهما يريد أن يجعل من الثقافة العربية ومن الفكر العربى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والأيديولوجية العربية، فكراً وثقافة وأيديولوجية هشة تابعة للفكر الإمبريالى الصهيونى، وذلك بإشاعة مفاهيم وقيم وأذواق وتصورات تحرمه العقلانية والاستقلالية والإبداعية الذاتية والحس التاريخى والقدرة على السيطرة على واقعه الوطنى وتحقيق ثورته الديمقراطية ووحدته القومية (...)، إن إشاعة وتعميم الرؤية الأمريكية للحياة هى جزء أساسى من برنامج المعونات السياسية والاقتصادية للبلدان النامية، فيها تتحقق التبعية الفكرية والثقافية، دعما وتكريساً للتبعية السياسية والاقتصادية.

إن سيادة روح الفردية والمغامرة والعصامية المظهرية والنخبوية والبرجماتية والنظرة التجزيئية واللاعقلانية والوضعية واللاتاريخية فضلا عن النزعة الاستهلاكية والانبهار بالمظاهر السطحية والعدوانية هى بعض القيم والمفاهيم التى تقدمها ترسانة الرؤية الأمريكية للحياة عبر أفلامها وإعلامها وكتبها بل عبر بعض نظرياتها السيكولوجية والاجتماعية؛ على أنها - كما ذكرت فى البند الأول - لا تفرض فرضا من الخارج فى المحل الأول، وإنما تستجيب للاحتياجات الأيديولوجية للأبنية السياسية والاقتصادية السائدة فى البلاد العربية [ومختلف بلدان العالم الثالث بل بلدان العالم عامة].

٤ - من الصعب أن نتبين التبعية الثقافية والإيديولوجية (للأيديولوجية والثقافية الصهيونية والإمبريالية) بشكل مباشر، والحقيقة إنها ليست تبعية ثقافية وإيديولوجية مباشرة بقدر ما هى تعبر عن الأبنية السياسية والاقتصادية السائدة أى أنها أيديولوجية الطبقات الرجعية السائدة التى تكرسها وتدعمها وتعيد إنتاجها باستمرار محتفظة فى الوقت نفسه بخصوصية توهم استقلالها وتميزها الإيديولوجى عن الصهيونية والإمبريالية والفكرالغربى عامة (...). وإذا كانت البورجوازية الأوروبية الكبيرة تلعب لعبة الليبرالية والديمقراطية الشكلية، التى انتزعت منها عبر نضال ديمقراطى طويل وشاق لإخفاء حقيقة النظام الاستعمارى والاستغلالى والتسلط الطبقى التى تستند إليه، فإن الرجعية العربية على اختلاف وتنوع أشكالها ومستوياتها تلعب أساسا لعبة التعصب الدينى والتعصب القومى والطائفية، أو تلعب بهم جميعا فى كثير من الأحيان لإخفاء التسلط الطبقى والقمع والاستبداد والتبعية ولتمييع الصراعات الاجتماعية والوطنية (...) ولهذا فإن النضال الفكرى ضد التعصب الدينى والتعصب القومى والطائفية وضد الفكر الرجعى عامة ضرورة حاسمة فى التصدى للثقافة الإمبريالية والصهيونية. إن الاستنارة الفكرية والعقلانية الدينية والنهج الديمقراطى الذى يحترم التنوع والاختلاف فى إطار الوحدة القومية هما سلاحان بغير شك من أسلحة النضال ضد تلك الثقافة الإمبريالية الصهيونية.

٥ - على أن الفكر والثقافة لا تتجسد فى ممارسات وسياسات فحسب بل فى أجهزة وأبنية سياسية كذلك. فالفكر الإمبريالى يتجسد فى مؤسسات وجامعات وشركات وقواعد عسكرية ومشروعات اقتصادية وبنوك.

والصهيونية لا تتجسد فحسب فى مختلف مؤسسات الاقتصاد والثقافة والإعلام على المستوى العالمى، بل تتجسد كذلك فى دولة سياسية هى إسرائيل.

والفكر الرجعي يتجسد كذلك في سلطة سياسية لدول عربية بعينها تستخدم كل أجهزتها الأيديولوجية لدعم وتكريس سلطتها. ولهذا فإن الصراع ضد الثقافة المعادية لثقافتنا الوطنية والديمقراطية العربية يرتبط ارتباطا وثيقا بالصراع السياسى ضد الإمبريالية والصهيونية والرجعية العربية..

٦ - إن المعركة الثقافية الفعالة ليست مجرد معركة نخبة متعالية بل هى معركة كل الجماهير الشعبية.

ولن يتوفر لها النجاح إلا بمقدار اتساعها وتعمقها الجماهيريين ومشاركة الجماهير فيها مشاركة وعى وأخذ وعطاء. ولا شك أن الحرص على البعد السياسى للمعركة الثقافية كفيل بتحقيق ذلك.

....

النقطة الأخيرة التى نستخلصها من كل ما سبق هى انه لا سبيل إلى مواجهة حقيقية حاسمة للفكر الإمبريالى الصهيونى الرجعى بالاقتصار على برنامج إجرائى، رغم أهمية وضع برنامج إجرائى وأهمية خلق أدواته التنفيذية للمقاومة، وإنما المهم بل الضرورى أن يتم ذلك استخلاصاً من استراتيجية سياسية بكل ما يعنيه هذا الشمول من أبعاد اقتصادية وعسكرية واجتماعية وتعليمية وإعلامية وعلمية وتكنولوجية.

هذه بعض فقرات من مداخلة مر عليها أكثر من عشر سنوات. ولعل مضامينها أن تكون متفائلة أكثر مما ينبغى فى ضوء ما تحقق بالفعل طوال هذه السنوات من ممارسات عربية رسمية فى المجالات السياسية والاقتصادية والثقافية إزاء الإمبريالية الأمريكية عامة والدولة الإسرائيلية الصهيونية خاصة. فلقد بلغت هذه الممارسات حداً بعيداً من الرضوخ والتدنى. ولم يعد «الداخل» مجرد حقل لاستنبات قيم «الخارج» استجابة لبنيته السياسية والاقتصادية فحسب، بل استطاع هذا الخارج الصهيونى والأمريكى ان يحقق اختراقاً مباشراً «داخلنا» وأن يسعى إلى فرض سياساته واستراتيجياته السياسية والعسكرية والاقتصادية والإعلامية والتعليمية والخدماتية المعبرة عن مصالحه المتناقضة مع مصالح شعوبنا العربية، فضلا عن أنماطه الفكرية والثقافية والقيمية والجمالية والأخلاقية والفردية والنفعية والاستهلاكية التى تتسم بالتسطح والجشع والابتذال، بل إلى إشاعة أزيائه وموضاته وأساليب حياته ومشروباته وأنواع ماكولاته وإعلاناته التى أخذت تتلون بها شوارعنا وإعلامنا وبيوتنا وأذواقنا العربية، بل استطاع أن يصنع طوابير خامسة من المبهورين بهذه الأفكار والسياسات والقيم والأذواق، لا بين بعض الأنظمة العربية فحسب التى أخذت تزحف زحفا إلى إلغاء تاريخها وتشويهه بتطبيع علاقاتها - بلا ثمن - مع إسرائيل، أو الاستنجاد بأمريكا - بأثمان باهظة - لحل مشاكلها العربية، وتسليمها خزائن ثرواتها وثروات أجيالها القبلة، بل امتد الأمر إلى بعض المثقفين اللذين أصبحوا أبواقاً ودعاةً للسياسات والأفكار والقيم الصهيونية والأمريكية بل سماسرة لها فى البلاد العربية.إنه الطوفان الصهيونى الأمريكى، الذى أخذ يزحف ويعلو عبر قنوات بعض الأنظمة العربية ساعيا إلى

تمزيق أواصر النظام العربي، والهوية العربية، وإلى تهميش الدولة العربية وإضعافها، وتشويه ثقافتنا القومية العربية بهدف إخضاع أمتنا العربية وكنوز أرضها لمصالحه الاستغلالية الجشعة.

وأصبحت للأسف أعلى الأصوات هي تلك التي لاتتحدث بلغة العقل والموضوعية والعلم ومصالح الناس ومشاكلهم الحقيقية، بل لعلها أخذت تفرق أكثر مما تجمع، وتتمسك بشكل إطلاقي جامد بمفاهيم تنتسب إلى الماضي أكثر مما تستلهم حقائق الواقع الحاضر وتضيء المستقبل وتخطط له. ولعلها بهذا تكاد أن تكون للأسف - رغم البعد الروحي والأخلاقي الشريف لخطابها ولمسلكها الجهادي - أسلحة معكوسة يستفيد منها الخصم الصهيوني والإمبريالي، بل يغذيها بأساليبه ووسائله الخبيثة الملتوية ، أكثر من أن تستفيد منها القدرة العربية على التصدّي الواعي الموضوعي لهذا الخصم تحقيقاً لتحررها وتقدمها ووحدتها ونهضتها الشاملة.

ومن أجل هذا كله، فإن بعض المضامين التي جاءت في الفقرات التي اقتطعتها من مداخلتي القديمة في تونس عام ١٩٨٢، قد تحتفظ ببعض دلالاتها النضالية، وإن كانت تحتاج إلى مزيد من الجهود والطاقات النضالية في ظل الأوضاع الراهنة، وبرغم أن معركة التصدي للثقافة الصهيونية والأمريكية لاتزال جزءاً من معركتنا الاستراتيجية الوطنية والقومية والتقدمية، والديمقراطية، كما جاء في بعض تلك الفقرات القديمة، فإن هذا لاينفىَ ضرورة اتخاذ خطوات آنية - عملية مباشرة، ولعل في مقدمتها مضاعفة الكشف والفضح والدحض للأيديولوجية الصهيونية عامة، والسياسات الأمريكية خاصة في مجال الإعلام والتعليم والثقافة وفي مختلف الممارسات العسكرية والسياسية والاقتصادية التي تسعى لفرضها على بلادنا العربية، فضلا عن التصدّي بحسم لعمليات التطبيع التي تشجعها وتمارسها سرا وعلناً بعض الأنظمة العربية، وبعض أفراد من المثقفين ورجال الأعمال، والسعي إلى تنمية أشكال وصيغ متنوعة من المبادرات والممارسات التي تشارك في إبداعها، والممارسات التي تشارك في إبداعها وتحقيقها الجماهير الشعبية ومختلف القوى المنتجة والمبدعة العربية، لمقاومة المخططات الإسرائيلية والأمريكية والسياسات العربية الممالئة والمتواطئة معها، فضلا عن شحذ الوعي بقيم العقلانية والديمقراطية والحرية والجسارة والإبداع في تراثنا الثقافي العربي التاريخي والحديث على السواء.

هذه بعض خطوات أولى في طريق شاق ومجيد ومحتوم علينا، وهو ليس دفاعا وتضامناً ضروريين مع نضال الشعب الفلسطيني وحقه المشروع في إقامة دولته المستقلة على أرضه المغتصبة، بل هو دفاع عن شرف هويتنا القومية والثقافية المتجددة، بل هو دفاع عن مستقبل وجودنا نفسه كأمة عربية في حضارة عصرنا.

صلاح فضل

قومية العداء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اصطدم المشروع القومى للأمة العربية فى العصر الحديث بمجموعة من العوائق الداخلية والخارجية جعلته سلسلة من الإحباطات وخيبات الأمل الكبرى، قبل أن يكون حزمة وردية من الأحلام والتطلعات المستقبلية الواعدة، ولعل اكتشاف الثروة النفطية فى المنطقة على غير قياس جغرافى سابق أن يكون العامل الحاسم فى تدويل مشكلاتها الحساسة بعد أن كان الموقع الاستراتيجى هو سر انكشافها وتكالب القوى الخارجية عليها. وجاء زرع الكيان الصهيونى فى قلبها، إشباعا لنزعة عنصرية مقهورة، وتخلصا من عقدة ذنب عالمية فى عداء أحد فروع السامية باضطهاد الفرع الآخر وتعريضه للإبادة الجماعية، جاء ذلك بعامل جديد أزكى الروح القومية فى بداية الصراع عن طريق التحدى التاريخى السافر، غير أن اختلال موازين القوى لصالح السياسة الغربية جعل من الدولة الإسرائيلية الأداة المسنونة لقص الجناح العربى وتحويل الحلم القومى إلى كابوس مرهق. أدى ضمن نتائجه البعيدة إلى قيام عدد من الديكتاتوريات العسكرية التى لا تجد تبريرا لوجودها سوى فى حالة الحرب الدائمة مع العدو وما تتطلبه المواجهة المستمرة من حشد الطاقات لفضائح الحروب وأوجاع السلام المؤقت، مما أجهض إمكانات التجربة الديموقراطية المدنية لمجتمعات الشرق الأوسط العربية، وكرس بالتالى منظومة أخرى من الملكيات والإمارات القبلية تتنافى تماما مع شروط التطور التاريخى للشعوب فى القرن العشرين؛ أى أن التحدى الصهيونى الذى فرض علينا الفاشيات العسكرية هو نفسه الذى جعل بقاء الملكيات القائمة أحد الخيارات التى يتبجح أنصارها بأنها أهون شرا وأخف ضررا على شعوبها.

من هنا أصيب المحتوى الحضارى للمشروع القومى العربى بالضمور الشديد، فأخذت النهضة التعليمية فى التراجع الكيفى والكمى معا، ولم توضع أسس صحيحة لحركة بحث علمى لا ترتبط بالمشروع العسكرى الضاغط، وأصيبت حركة الإنتاج والتصنيع والتحديث بانتكاسات شديدة، وتعرضت مسيرة التطور الديموقراطى لتشويهات هيكلية أفقدتها آليتها وفعاليتها، وتعرضت المجتمعات العربية لانتفاضات محمومة جعلتها تفقد اتجاهها الاستراتيجى للتقدم الحضارى، وتقع قطاعات عريضة منها فى أسر الحلم الطوباوى الزائف بالمجتمع المثالى المزعوم. وكان نصيب دول المواجهة مع العدو الصهيونى من هذه التشوهات أعظم من غيرها، فهى التى تحملت نزيف الطاقات البشرية والاقتصادية، وهى التى خابت مساعيها التاريخية فى التنمية والتقدم، بالرغم من سبقها إلى الأخذ بأسباب الترقى الحقيقية، ويكفى أن نتذكر ماهو معروف من أن مصر التى بدأت نهضتها قبل اليابان فى القرن الماضى وبلغت مستوى إنتاجيا وثقافيا عند منتصف هذا القرن يجعلها تضاهى بعض دول حوض البحر الأبيض الأوربية لم تلبث نتيجة لضراوة الصراع العسكرى وفداحة تضحياته أن تقهقرت إلى مصاف الدول الأشد فقرا فى العالم المتخلف، وأصبح قصارى جهدها أن تسعى جاهدة للتخلص من ربقة الديون الخارجية وأن تكفى حاجاتها الاستهلاكية دون أن تستشرف أفقا واعدا فى التنمية الاجتماعية والتحرر السياسى من عجلة الحكم العسكرى التى أحكمت إطباقها بأصابع مدنية على جميع مرافق الحياة العامة؛ بحيث تكتفى من التحديث بالشعارات الزائفة وتضع استمرارها فى السلطة فى مقدمة الأهداف الكبرى للحركة الوطنية والقومية، وكان هذا الإخفاق الحضارى فى مواجهة التحدى الصهيونى هو الذى جعل أبعاد الصراع تتجاوز المستويين السياسى والعسكرى لتجعل منه صراعا تاريخيا بالمعنى الحقيقى للكلمة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا كانت الأبنية الثقافية المتمثلة فى الآداب والفنون والإنسانيات هى آنية الوعى العميق وأداة الضمير الجماعى، فإن المثقف العربى عندما يرفض بإصرار الآن دعوات التطبيع مع العدو التاريخى لحركته القومية، فإنه بذلك لا يتخذ موقفا إيجابيا تجاه تاريخه بأمانة فحسب، بل يدافع عن كيانه وهويته، ويثبت شرعية انتمائه لأمته وصدق تعبيره عن وجدانها ومواقفها المصيرية، ويثبت فضلا عن ذلك طبيعة رؤيته المستقبلية وشروط صناعة الغد لديه . فهو يرضى بالسلام ويتعشقه، لكنه يود أن يجعل الزمن حكما فى تحديد نوايا عدو الأمس ومصداقيته، فإن تنازل عن أطماعه التوسعية فعلا، وبادل السلام بالأرض عن طواعية، وكف عن إذلال الشعب الفلسطينى الضحية، واعترف بحقه المشروع فى إقامة دولته المستقلة طبقا للأعراف الدولية على ترابه الوطنى واتخاذ القدس الشرقية - رمز دينه ومجده ومقدساته - عاصمة له، وقبل تدمير أسلحة الفتك النووى التى يختزنها لإبادتنا، إن رضى عمليا بكل ذلك فقد طوى صفحة الأمس وتجاوز حالة العداء واستحق أن نمد له يدنا بالمودة والتعاون.

أما إن ظل يساوم على الأرض والعرض، وينهك الرجال وينتهك المقدسات، ويسيمنا ذل الاستسلام، ويؤلب علينا العالم، ويعادى مشروعاتنا فى التنمية والتقدم، ولا يرى فيها سوى فرصة للهيمنة والاستغلال، ويتربص بكل قوة عربية صاعدة كى يخسف بها الأرض، فإنه حنيئذ لا يكون قد تخلى أبدا عن عدائه القومى

وصراعه الحضارى، ويصبح من السذاجة التى لا تليق بالوعى الثقافى والحكمة القومية أن نبادر بتسليم صدرنا له كى يغرس فيه خنجر الاستسلام وضميرنا كى يعبث به ويصوغه على هوى مطامحه ومطامعه.

إن المثقف عندما يضع هذه الشروط اللازمة للتطبيع والصداقة مع عدو الأمس فإنه يستجيب بذلك لما يحمل من مسئولية فى الحفاظ على الحد الأدنى من ضرورة الاعتداد بالذات، وصونها من التمزق من جانب، ورعاية ما تبقى له من مشروعه القومى الذى لا يملك حق التخلى عنه مهما اشتدت العواصف السياسية حوله من جانب آخر. فلا سبيل أمامنا للتفكير المستقبلى فى أمتنا سوى أن ننشد لها نوعا من توحيد الطاقات وترشيد الاستراتيجيات كى تمضى فى منظومة مجموعة من الدول المتشاكلة فى تحررها ونموها، تصنع مصيرها وتبنى رخاء وتحضر أبنائها طبقا لشروط العصر ومتطلبات التاريخ وهى تنخرط فى نسق جديد من التكامل لا يثير تخوف القوى العالمية المستفزة بقدر ما يتلاءم مع السياق العام لتطور الحضارة الإنسانية القائم على التكافؤ والتعاون.

وأولى بنا فى هذه الآونة بالذات أن ندعو إلى إحلال السلام الفعلى والتصالح الحقيقى المبنى على الثقة المتبادلة والمصير المشترك لأبناء الشعب العربى الواحد، وأن نجعل فى مقدمة أولوياتنا لهذا العام تجاوز تمزقات الماضى القريب، خاصة ما نجم عن حرب الخليج، وأن نرفع شعار التطبيع الثقافى مع الشعب العراقى الذى يعانى من القهر والحصار نتيجة لحمق قيادته السياسية وتعنت النظم المجاورة له، وقسوة المجتمع الدولى عليه ـ ما لا يعانيه شعب آخر اليوم على ظهر الكرة الأرضية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن وفاة «جبرا إبراهيم جبرا» ـ أحد كبار المبدعين ورموز ثقافتنا اليوم ـ فى الأسابيع الأخيرة نتيجة لنقص الدواء فى العراق، واستمرار تدهور صحة عشرات الشعراء والروائيين والنقاد والفنانين والحصار الظالم المفروض على آلاف المبدعين وملايين المواطنين داخل البلد السجين، كل هذا يقتضى أن يهتز له الضمير القومى للعرب وأن يشرعوا على الفور فى اتخاذ مبادرات ثقافية. أولا : بإعلان التضامن مع الشعب ضد أعدائه كى يتخلص من هذا الحصار وكى يعود لبغداد وجهها الثقافى الناصع كأحد أهم العواصم الأدبية والفكرية والفنية فى العالم العربى، مما يمهد السبيل أمام السياسيين كى يتداركوا الصدع العربى ويجمعوا شتاته.

وإذا كانت القوى التى تمارس ضغطا متزايدا على النظم العربية من الداخل اليوم ذات طبيعة رجعية ماضوية، تتستر بالدين وهى منه براء، فإن على القوى التقدمية والقومية التى تحمل لواء ما بعد التنوير، وتعمل لتحديث الأبنية السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وتسعى لتأصيل الثقافة العربية وتوجيه استراتيجيتها لسيادة العلم والحرية، عليها أن تنظم صفوفها وتبلور رؤيتها طبقا لأهدافها الكبرى وأولوياتها التاريخية، برفض الهرولة فى ركاب السياسة المتعجلة أو الاقتصاد النفعى، لأنها أمينة على قيم هذه الأمة وراعية ضميرها حتى لا تترك هذه المهمة للمتطرفين من الاتجاهات المضادة لحركة التاريخ، ولا تتخلى عن مسئوليتها فى قيادة الفكر ورعاية حركة المستقبل بأمانة وجدية.

حسن طلب

حقائق المواجهة وأوهامها

ليس هناك شك فى أن الثقافة - لحسن الحظ - هى الميدان الوحيد الذى لا تستطيع فيه المؤسسات الحكومية أن تدير عجلة التطبيع بقرار علوى يتجاهل صناع الثقافة ذاتها من الفنانين والمبدعين والمفكرين، كما فعلت من قبل فى ميادين أخرى مثل الزراعة والسياحة والسلك الدبلوماسى وغيرها؛ فالمثقفون ليسوا - كالعاملين فى هذه المجالات - مجرد موظفين لا يملكون إلا أن ينفذوا السياسات ويصدعوا للاوامر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليس المثقفون موظفين عند أحد، وليس هناك ما يحكمهم غير ضمائرهم الوطنية، ولهذا انعقد إجماعهم تقريباً على موقف موحد رافض للتطبيع مع عدو لايزال يبنى سياساته على قمع الحريات واغتصاب الأرض، ويخطط للسيطرة على المنطقة بأكملها فى ظل تهاون الحكام العرب وتنازلاتهم المتلاحقة؛ إلى الدرجة التى لم يكد يبقى عندها فى المواجهة غير القوى الشعبية على اختلاف فئاتها، والمثقفون فى طليعتها.

ويعنى ذلك أن مواجهة التطبيع لابد من أن تكون على الصعيدين الداخلى والخارجى معاً، وربما كانت المواجهة الداخلية هى الأجدر بالتفاف المثقفين وتفانيهم فى التصدى لمحاولات تزييف الوعى وتغييب الحس الوطنى وتشويه الحقائق التاريخية وحماية الفساد وترويج الخرافة؛ إلى آخر ما يجرى على الساحة الداخلية العربية عموماً، من أجل تمرير ما يحدث على الساحة الخارجية أو تبريره.

إن واجب المثقفين هنا هو الجهاد الأكبر، بينما لا تمثل مواجهة الثقافة الإسرائيلية ذاتها - إن كانت هناك مواجهة على الإطلاق - إلا الجهاد الأصغر، وليس هذا تقليلاً من شأن التراث اليهودى الخصب المتنوع فى الأدب والتصوف والفلسفة، بقدر ما هو إشارة إلى أن الثقافة الإسرائيلية المعاصرة فى سائر ميادينها لا تشكل خطراً يذكر على الوجدان الثقافى العربى، وهذا هو السر فى أن المثقفين العرب لا يحسون بأنهم فى وضع المواجهة إزاءها.

وتفسير ذلك باختصار هو أن الثقافة الإسرائيلية المعاصرة - شأنها فى ذلك شأن أية ثقافة ذات جذور عريقة - تعود إلى عنصرين يتفاعلان بدرجة تقل أو تزيدعند هذا التيار الثقافى أو ذاك، وأول هذين العنصرين هو التراث اليهودى بكل خصوبته وتنوعه فى مجالات الأدب والتصوف والفلسفة، وهو بهذا الاعتبار، تراث إنسانى عام لا يجد المثقف العربى أدنى حرج فى الاطلاع عليه والإفادة منه، بل فى توظيفه واستيحائه أحياناً. وإذا كان هذا العنصر يمثل جانب الأصالة فى البنية الثقافية، فإن العنصر الثانى يمثل جانب المعاصرة، وهو بلا شك عنصر غريب ودخيل على الثقافة اليهودية الموروثة، لأنه ببساطة منقول عن التيارات الحداثية وما واكبها وتلاها فى أوروبا وأمريكا، وفى هذه الحالة فإن الخطر أيضاً معدوم، لأننا فى غير حاجة إلى وسيط عبرانى لكى نتلقى تأثير التيارات الحداثية المختلفة، فقد كنا نحن السباقين إلى الإفادة بالحضارة الغربية من أجل تحديث مجتمعاتنا منذ مطلع القرن التاسع عشر، قبل أن تنشأ إسرائيل بزمان، بل قبل أن تنضج حركة التنوير اليهودية (الهسكالاه) وتأخذ شكلها المعروف فى بعض بلاد أوروبا.

إن التراث اليهودى يهمنا جميعاً لأنه رافد حيّ من روافد الخيال البشري، وكبار المبدعين والمفكرين اليهود يهموننا كما يهمون الإسرائيليين بالضبط، فنحن نقرأ **فرويد** و **تشومسكي**، ونستمع إلى **مندلسون**، بل ونلتقى مع أفكار **صامويل هولدهايم** S. Holdheim حين يكشف عن قصور التلمود ويفصل الدين عن القومية ويعرى أساطير اليهودية مثل أسطورة (شعب الله المختار)، لكى يصل فى النهاية إلى أن «تقاليد اليهودية» ولاهوتها كانا ملائمين للماضي، ولكنهما الآن فقدا صلتهما بالواقع ولابد من تطويرهما». وإذا شئنا أن نعود بكل شيء إلى أصله، فما اليهودية فى النهاية سوى تحوير قَبَلى لأفكار دينية نبتت أولاً فى مصر، ولسنا فى حاجة إلى التذكير ببحوث **سيجموند فرويد** العالم النفسانى اليهودى، ولا بدراسات **جيمس هنرى برستيد** عالم الآثار الأمريكى وغيرهما. لكى ننبه إلى أن التراث اليهودى الدينى والشعبى ما كان ليأخذ صيغته النهائية بغير الاستعارة من المصريين.

ويبدو أن العقل الجمعى الإسرائيلى يعى ذلك جيداً؛ على ذلك سيل (الإسرائيليات المعاصرة) التى قد تصل إلى مستوى دعائى دارج أحياناً، فيصرح **مناحم بيجن** بأن الهرم الأكبر إنجاز عبرانى!

لسنا إذن فى مواجهة مع الثقافة الإسرائيلية؛ ولسنا بحيث نحمل أى قدر من العداء لأمثال **يهودا عميخاي** و **عاموس عوز** و **داليا رابيكوفيتشي** بوصفهم مبدعين أفراداً؛ ولكننا في الوقت نفسه لا ننسى أنهم أعضاء في كيان سياسي لايزال يضمر لنا الشر.

نحن فى مواجهة حقيقية مع سياسات خارجية وداخلية، تريد أن تفرض علينا ما لا يمكن أن يقبله أى مثقف مخلص لوطنه، منتم إلى شعبه واعٍ بكل ما يحدق به من أخطار.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا الملف :

ثقافة إسرائيل ـ ١

دعاوى التطبيع وأبعاد المواجهة

ينطلق هذا الملف الشامل عن (ثقافة إسرائيل) من فكرة أساسية مؤدّاها أن مقاومة التطبيع على المستوى الثقافى، لا ينبغى أن تعنى البقاء بمعزل عما يجرى على الساحة الثقافية داخل إسرائيل؛ وذلك أن المقاومة الفاعلة فى كل زمان ومكان، لم تكن لتقوم على الجهل وتقنع بدفن الرأس فى الرمال، إلا إذا رضيت بأن تكون مجرد شعار فارغ أو جدار هش لا يلبث أن يتداعى عند أول امتحان حقيقى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من هذا المنطلق عملت (إبداع) على الإعداد لهذا الملف منذ بداية عام ١٩٩٤، مستعينة أساساً بالمتخصصين فى أقسام الدراسات العبرية بالجامعات المصرية؛ وهى إذ تتوجه بثمرة هذا العمل إلى عموم المثقفين والقراء المصريين والعرب، فإنها تأمل أن تكون قد قامت بخطوة جديدة على طريق خطتها التى تهدف إلى فتح الأبواب الموصدة وإثارة القضايا المسكوت عنها على الساحة الإبداعية والثقافية.

ويشتمل هذا العدد على الجزء الأول من الملف الخاص بثقافة إسرائيل، وهو عدد يدور حول الشعر والفن التشكيلى بصفة خاصة، ويبدأ بمجموعة مختارة من شهادات المثقفين حول التطبيع، ثم بمحور ذى طابع نظرى يحلل إشكالات مصطلح الأدب العبرى ويقف عند أهم مراحله ليرصد تطوره ويكشف عن أهم سماته، خاصة فى ارتباطه بالسياسة، ويأتى المحور الثالث ليلقى الضوء على المواقف الدالة للمثقفين الفلسطينيين إزاء المتغيرات السياسية؛ وعلى الظروف الموضوعية التى تفسر عوامل الاتصال والانفصال بين الثقافتين الفلسطينية والإسرائيلية، ثم يأتى محور المختارات الشعرية والدراسات الخاصة بالفن التشكيلى، وأخيراً يأتى دور الكتب الجديدة فى الموضوع، وقد تم عرض ثلاثة منها، فى انتظار ما يجد فى الجزء الثانى من هذا الملف، المخصص له العدد التالى.

التحرير

رشاد عبد الله الشامى*

خطوط عريضة لاتجاهات الأدب العبرى المعاصر فى إسرائيل

يمكن القول بأن تطور المركز اليهودى فى فلسطين كان بمثابة حقيقة جغرافية ديموجرافية حملت معها بعض النتائج الثقافية، وذلك لأن المركز الرئيسى للإنتاج الأدبى والثقافى العبرى ظل حتى بداية القرن العشرين مركزا فى شرق أوروبا حيث نشأت حركة «**الهسكالاه**» (التنوير اليهودى) العبرية (١٧٨٠-١٨٨٠). وقد ظل المركز الثقافى العبرى فى فلسطين مرتبطا بالمركز الأم فى روسيا حتى نشوب الحرب العالمية الثانية، بل ويمكن القول بأن تأثير الحياة اليهودية فى شرق أوروبا ظل يمارس تأثيره ونفوذه على تيارات الأدب العبرى الحديث فى فلسطين ثم بعد قيام الدولة لفترة من الزمن، وخاصة فى أدب «الهجرة الثانية» الذى ظل خاضعا فى مراحله الأولى فى موضوعاته وأسلوبه وطرق التعبير والبناء القصصى لكل سمات أدب **الهسكالاه**.

ARCHIVE
https://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد كانت قيم الصهيونية وتحقيقها عند أدباء «الهجرة الثانية» أهم عندهم من الإنسان، وحاولوا تصوير الشخصية الصهيونية على أنها حققت كل هذه القيم بالكامل، وهو الأمر الذى كشف، فيما بعد، عن تناقض بين المطالب الطبيعية للهجرة الصهيونية، والواقع النفسى لهؤلاء المهاجرين الصهاينة الذين لم يكونوا قد تكيفوا بعد مع هذا الواقع. وقد اصطلح النقاد العبرانيون على تسمية هذه الفترة باسم «الأدب العبرى الفلسطينى» وقد تميز بسمات أهمها:

(١) الاهتمام بوصف طبيعة فلسطين وأنماط البشر الذين يعيشون فيها من البدو أو الفلاحين الفلسطينيين، وكان من أبرز ممثلى هذا الاتجاه الأديب العبرانى **موشى سميلانسكى** (١٨٧٤ - ١٩٥٣) المعروف باسم **الخواجة موسى**.

* أستاذ الأدب العبرى المعاصر - كلية الآداب - جامعة عين شمس.

(٢) الاهتمام بوصف الصراع بين جماعات المستوطنين الصهاينة الذين كانوا يطلقون عليهم اسم «الرواد» (هيحالوتسيم)، والفلسطينيين أصحاب الأرض، ومن أبرز ممثلى هذا الاتجاه **يهودا بورلا** (١٨٨٦ - ١٩٦٩) **وموشى سميلانسكى**.

(٣) الاهتمام بالقصص الريبورتاجية التى تصف بدقة وثائقية وقائع صراع المستوطنين الصهاينة خلال هذه الفترة ضد البيئة العربية وضد عرب فلسطين من البدو خاصة.

(٤) الاهتمام بوصف غربة المهاجرين فى فلسطين باعتبارها بلد هجرة. ومن أبرز ممثلى هذا الاتجاه الأديب **يوسف حييم برينر** (١٨٨١ - ١٩٢١) **وشموئيل يوسف عجنون** (١٨٨٨ - ١٩٧٠).

(٥) شيوع قصص الخرافة الدينية والأساطير ذات الطابع الدينى والرومانسى، ومن أبرز ممثلى هذا الاتجاه الأديب العبرانى **شموئيل يوسف عجنون**.

(٦) شيوع القصص ذات الطابع الصوفى والتى تصور عالما غريبا عن القراء، ومن أبرز ممثلى هذا الاتجاه **يهودا بورلا وإسحاق شامى** (١٨٨٨ - ١٩٤٩).

وقد تلت هذه الهجرة الثانية ثلاث هجرات رئيسية هى: الهجرة الثالثة (١٩١٩ - ١٩٢٣)، والهجرة الرابعة، وهى هجرة أبناء الطبقة الوسطى من يهود أوروبا الغربية (١٩٢٤ - ١٩٢٦)، والهجرة الخامسة التى جاءت فى معظمها من ألمانيا (من عام ١٩٢٩ فصاعدا). وخلال هذه الفترة كانت الموضوعات التى تم تناولها هى الموضوعات نفسها التى شغلت بال أدباء الهجرة الثانية، مع بعض الاختلافات فى رؤية الواقع الصهيونى الجديد الناشئ فى فلسطين. وبالإضافة إلى ذلك فإن دائرة العلاقات اليهودية العربية كانت من الدوائر الجديدة التى فرضت نفسها موضوعاً للمعالجة على أدباء «الهجرة الثالثة» وذلك بسبب تصاعد حدة الصدام بين اليهود والعرب اعتبارا من تلك الفترة. كذلك فإن أدباء هذه الهجرات كانوا هم المنوطين بذلك باعتبارهم «جيل الأدباء» من المؤسسين للاستيطان الصهيونى ذى الطابع الاشتراكى (الكيبوتسات «المستعمرات الاشتراكية» و«المؤشافات» (المستعمرات التعاونية) والمؤسسات الرئيسية مثل «الهستدروت» (اتحاد العمال) وغيرها)، ولذلك فقد قاموا بتشكيل نوع من الوعى الجمعى الصهيونى، وسعوا لتمجيد البطولات اليهودية القديمة والحديثة، كما سعوا لتمجيد النموذج الصهيونى المطلوب وتعزيز جهود الذين خلقوا الصورة المثالية لهذا النموذج على كل المستويات الاجتماعية والفكرية والعقائدية.

واعتبارا من بداية الأربعينيات ظهر جيل جديد من الأدباء العبرانيين من مواليد فلسطين (الصبَّاريم نسبة إلى نبات التين الشوكى أو الصبَّار) عرف باسم «جيل البالماح» (نسبة إلى وحدة عسكرية كان يطلق عليها اسم «بلوجوت همحص» أو «سرايا الصاعقة» اشترك فى عملياتها العسكرية عدد من أدباء هذه الفترة). وقد كانت باكورة الإنتاج الأدبى لهذا الجيل الرواية الأولى للأديب العبرانى **يزهار سميلانسكى** (١٩١٦ -) المعروف باسم «**سامخ يزهار**» (سامخ هو النطق لحرف السين فى العبرية ولذلك يكتب اسمه عادة س. يزهار وينطق سامخ يزهار) بعنوان «افرايم يعود للصفصفة» فى عام ١٩٣٨، وهو التاريخ الذى يحدد بداية جيل الوسط فى

الأدب النثرى العبرى الحديث. وقد كان الطابع الغالب لأدباء هذه المرحلة هو الابتعاد عن الواقعية (على عكس الجيل السابق)، وذلك بفعل الظروف المتغيرة التى تجسدت فى قيام الدولة، وخوض غمار حرب ١٩٤٨، وبداية الانهيار الأخلاقى للقيم الصهيونية، ويمكن أن نحدد سمات أدباء هذه الفترة والتى كانت ذات تأثير حاسم فى صياغة الوجدان الفكرى فى إسرائيل اعتبارا من الخمسينيات فصاعدا فيما يلى:

(١) كان هؤلاء الأدباء من مواليد فلسطين، وكانوا أبناء ثقافة تختلف اختلافا جذريا عن الثقافة العبرية لجيل «الهسكالاه» أو أجيال الهجرات الصهيونية الأولى الذين حملوا معهم هذه الثقافة. وقد تربى هؤلاء الأدباء فى أحضان لغة حديث عبرية وعلى أسس وتقاليد وواقع ثقافى مختلف، وكانوا جميعا متقاربى الأعمار، ومن أبرز ممثليهم: **س. يزهار، ويجال موسينسون** (١٩١٧) **وموشى شامير** (١٩٢١).

(٢) عاصر هؤلاء الأدباء مراحل تكوين وإنشاء الاستيطان الصهيونى والصدامات مع عرب فلسطين والصدام مع الانتداب البريطانى ثم مرحلة النازية وإعلان قيام دولة إسرائيل بعد خوض حرب ١٩٤٨ التى أثرت على صياغة أفكارهم ووجدانهم.

(٣) كان أسلوب تعليم هؤلاء الأدباء مختلفا عن الذين سبقوهم، ولذلك فهم لم يدرسوا وفق المنهج التقليدى اليهودى، ودرسوا وفقا لأسلوب علمانى سواء للتراث اليهودى القديم أو العلوم الحديثة، مما أدى إلى بروز سعى دائب لدى هذا الجيل من الأدباء للانفصال عن التقاليد الدينية وعن الواقع الدينى المرتبط بالشتات اليهودى فى شرق أوروبا فى محاولة لتحقيق قيم أساسية لجيل أراد أن يثبت أنه تحرر من إلهه وفر من سلطة الروح القدس. وقد تجسدت أحد مظاهر هذا التوجه فى ظهور «الحركة الكنعانية» بزعامة **يوناتان راطوش** وهى الحركة التى تمركزت حول مجلة «ألف» (١٩٤٨ - ١٩٥٣).

(٤) العزوف عن استخدام لغة «**الييديش**» (لغة يهود شرق أوروبا وهى عبارة عن خليط من العبرية والألمانية والسلافية وتكتب بحروف عبرية وبدأ استخدامها فى القرن الخامس عشر). وتفضيل استخدام عبرية متبلة بالعربية، والتشبه بالبدو أبناء المنطقة فى ملابسهم ونمط حياتهم الصحراوية (امتطاء صهوة جواد ووضع الكوفية والتمنطق بغدارة حول الوسط وشرب القهوة العربية فى مخيم بدوى.. الخ).

(٥) التعبير عن تبدد الآمال فى مواجهة التحول الحاد من مجتمع استيطانى ومن نمط «الطليعى» المقاتل إلى دولة المؤسسات ونموذج الثرى والموظف ورجل الأعمال الذى سبب خيبة أمل كبيرة للكثيرين ممن خاضوا تجربة القتال فى حرب ١٩٤٨ وشعروا بالتناقض بين المثال المجرد للطليعى الصهيونى وبين الاتجاه للبناء الاقتصادى والسياسى للدولة الذى نبذ اتجاه «الجماعية» وبدأ يشجع الفردية والتخصص.

(٦) شيوع سيطرة اليسار الصهيونى على المؤسسة الأدبية العبرية، لأن الصهيونية الاشتراكية كانت هى العنصر المؤثر فى بناء الاستيطان الصهيونى ثم فى قيادة الدولة بعد قيامها، بحيث كانت قوة اليسار الصهيونى تفوق أحيانا قوته فى المجال السياسى. وكان من مظاهر هذه السيطرة احتلال الأدب الروسى المترجم للعبرية مكان الصدارة باعتباره مصدر تأثير على الأجيال فى تلك الفترة.

http://archivebeta.Sakhrit.com

(٧) ظهور تيارين متوازيين للنقد الأدبى المعبر عن الواقع الثقافى العبرى خلال تلك الفترة، الأول، هو التيار النقدى الممثل للنقد اليسارى الماركسى والذى كان يحبذ التعبير عن الجماعة أو «النحن» ويمجد الأعمال التى تنحو هذا المنحى، والتيار الثانى هو التيار النقدى المحافظ الذى نظر إلى الأدب العبرى خلال تلك الفترة نظرة مختلفة تماما متخذا موقفا معاديا للثقافة العلمانية المعادية للتقاليد اليهودية وكان على رأسه الناقد الإسرائيلى **باروخ كور تسغيل**.

(٨) السعى لتقديم نمط جديد للشخصية اليهودية بعيد تماما عن صورة «اليهودى الشتاتى» الذى يرمز إلى اليهودى التقليدى محنى الظهر معقوف الأنف الذى استسلم للذبح على يد النازية دون مقاومة. ومن هنا فقد قدمت هذه الجماعة نمط «الصبّار» الذى أصبح بمثابة شخصية محورية فى الأدب العبرى الحديث اعتبارا من الخمسينيات، وهو النمط الذى يرمز للشخصية القادرة على تجسيد أحلام الصهيونية، ويوهم بأن الصهر الاجتماعى لمختلف الأصول الحضارية لليهود قد تحقق فى إسرائيل، وتمثل فى جيل جديد هو «جيل الصابرا»، وقد كان ظهور هذه الشخصية العبرية الجديدة مقرونا بتحقير سابقه، وهو فتى الجيتو، باعتبار أنه النقيض التام له فى هيئته وسلوكه ومبادراته وجرأته وقدراته غير المحدودة بل والإعجازية القادرة على تحقيق أى مهمة توكل إليها.

(٩) توسيع نمط أبطال الأعمال الأدبية، حيث أصبحت هناك شخصيات تنتمى إلى يهود ألمانيا، وإلى الشباب اليهودى فى بولندا خلال فترة النازى، وشخصيات تعبر عن يهود الشرق والبلاد الإسلامية (السفارديم) وعن المهاجرين الجدد فى فلسطين، وهى كلها طبقات جديدة دخلت إلى عالم الأدب النثرى (الرواية والقصة والمسرح) فى إنتاجات العديد من الأدباء أمثال: **نعومى فرانكل، وأهارون أبيلفيد وشماى جولن وشمعون بالاص، وسامى ميخائيل، ويهودا عميحاى وعاموس عوز ويورام كنيوك** وغيرهم

(١٠) وضوح التأثير المباشر لحرب ١٩٤٨ على أدباء هذا الجيل، وذلك أنه إذا كانت السمة الغالبة للأدب العبرى الحديث قبل حرب ١٩٤٨، هى سمة الأدب المجند عن طريق الالتزام بالبعد عن إبراز أى نوع من التناقض بين الأيديولوجيا الصهيونية وتجربة الفرد فى واقع الحياة والسعى لخلق المبررات لكل الإشكاليات التى واجهت الصهيونية، فإن أدب حرب ١٩٤٨ أخذ فى تلمس طريقه نحو «الأنا» ليعبر عن الفرد وصراعاته وتخبطاته فى مواجهة التناقضات التى يواجهها. ولم تكن هذه الانتقالة سهلة، ولذلك فإن هؤلاء الأدباء تساءلوا عن الصلة بينهم وبين «النحن» وعن الحق الذى يمكن «الأنا» الفردية من ممارسة حق الوجود دونما ارتباط بالواقع الجمعى وشعاراته. وهكذا تصارع هذا الأدب مع نفسه، وقام هذا الجيل بمحاولة قطع الرابطة بين «الأنا» والمجتمع، وجعل «الأنا» فى مركز الوجود. ولكن بالرغم من هذا ينبغى أن نسجل أن بعضا من هؤلاء الأدباء لم يستطع أن يقطع رابطة الالتزام وكانوا يعودون دائما إلى مواقعهم الأصلية مثل أحصنة القتال لدى سماعها صوت النفير ليلعبوا دورهم فى إطار «الأدب المجند»، رغم كل تمرداتهم السابقة (**موشى شامير وناتان الترمان وساميخ يزهار ويهودا عميحاى**).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأدب العبرى المعاصر فى الستينيات:

هناك مجموعة من الأدباء الإسرائيليين ظهرت فى الساحة الأدبية اعتبارا من منتصف الخمسينيات وبدأت فى نشر إنتاجها اعتبارا من الستينيات، أطلق عليها بعض النقاد اسم «جيل الدولة» (دور همدنيا)، بينما فضل البعض الآخر، وعلى رأسهم الناقد الإسرائيلى **جرشون شاكيد** أن يطلق عليهم اسم «الموجة الجديدة» **(هجل هيحاداشى)**. ومن أبرز هؤلاء الأدباء: الأديب **أهارون ميجد** الذى نشر فى تلك الفترة رواياته «حدفا و أنا» (١٩٥٨)، و«حادثة الأبله» (١٩٦٠)، و«الهروب» (١٩٦٢) و«رحلة إلى أرض جومار» (١٩٦٤) والتى تناول خلالها العديد من القضايا التى كانت مطروحة آنذاك فى الساحة الأدبية الإسرائيلية مثل: الحرب باعتبارها الخلاص من كل المشاكل التى تواجه المجتمع الإسرائيلى والوسيلة الوحيدة لصهر الجميع فى أتون النيران وبث الإحساس بالانتماء بعد تعرض الفرد لحالة من الضياع، وكذلك التعبير عن حيرة تلاميذ حركات الشباب الصهيونية وربكتهم فى مواجهة مشاكل، وجودهم الفردى ومعاناتهم للحيرة والضياع.

كذلك من الأدباء الذين ينتمون لهذه المجموعة الأديب الإسرائيلى **دافيد شحر** فى روايتيه: «عن الأحلام» (١٩٥٥) و«شهر العسل والذهب» (١٩٥٩) حيث يخلق بطلا يصارع المجتمع بوسائل المجتمع، ولذلك فإن إنتاجه يعطى تعبيرا عن البلبلة والضياع وفقدان الاتجاه فى الصياغة الساخرة للعالم.

ويعتبر **بنحاس ساديه** هو الآخر من أدباء «الموجة الجديدة»، ومن أشهر أعماله التى تنتمى إلى هذه المرحلة رواية «الحياة كمثال»، وهى رواية تتحدث عن الحياة كمثال أو كحلم من خلال التجربة الداخلية لكشف لغز الحياة الشخصية. ونظرا لأن حياة **بنحاس ساديه** داخلة فى هذا العمل الأدبى، فإن الحلم والواقع يستخدمان فيها فى تداخل، وهو التداخل الغريب للتجربة الإنسانية، والأحلام، والتأويل النبوئى الغامض والشعر والمواعظ الدينية التى تكشف «الأنا» وعوالمها، وكانت بمثابة تجديد مطلق فى أدب جيل الخمسينيات فى إسرائيل.

وبعد نشوب حرب يونيو ١٩٦٧ واحتلال إسرائيل لأجزاء من ثلاث دول عربية (مصر - سوريا - الأردن) حدث تحول ملموس فى الموضوعات التى بدأ الأدب الإسرائيلى فى تناولها. وإذا كان الإحساس العام الذى ساد المناخ الأدبى فى إسرائيل من عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٦٧ هو إحساس الشعور بالمأساة التى خلقوها لعرب فلسطين، والخوف الوجودى الذى لبس أحيانا صورة المقارنة بمصير الصليبيين والخوف من الجار والغريب على وجه العموم، ونبذ الاستمرارية الوجودية متمثلة (فى مناخ استمرار الحروب) فى رفض التوالد خوفا من المصير المجهول، فإن الصورة لم تختلف بعد حرب ١٩٦٧ كثيرا، بل زادت تعقيدا وابتعدت عن المجتمع أكثر فأكثر، وأصبحت تتناول الفرد بصورة رئيسية وتخضع لكل تيارات الأدب الأوروبى التى تغالى فى تعرية الفرد من الداخل، ونشرت إنتاجات أدبية وقصائد تشكك فى عدالة صراع إسرائيل وفيها تلميح وتشبيه لإسرائيل بالنازية، وتتناول الصهيونية بمزيد من الشك فى مصداقيتها الأيديولوجية.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن الأدباء الممثلين لمرحلة ما بعد حرب ١٩٦٧ أمثال **عاموس عوز وافراهام. ب. يهوشواع وإسحق أورباز ودافيد شحر ويهودا عميحاى وإسحق أوران وشلومو نيتسان** والمسرحى **حانوخ لفين**، وهم جميعا ممن اتخذوا مواقف يسارية، كانوا مخلصين فى إبداعاتهم لذلك العالم المميز بجو الغربة والعزلة والانطواء والكشف عن العالم الداخلى والمنعزل للأبطال الذين يخضعون لعقلانيتهم وقد فقدوا سلامة الطوية تماما، ويواجهون بشاعة المجتمع بعد تعريته من اقنعته المزخرفة، ويبعدون الأوهام عن أنفسهم ويضعون علامات الاستفهام المريرة من خلال بنيان رمزى مجازى.

وقد كان هذا التوجه موجودا بشكل واضح فى الأعمال الأولى لكل من **إسحق أورباز** و**عاموس عوز وأفراهام ب. يهوشواع**. لقد نشر أورباز فى نهاية عام ١٩٦٩ روايته «رحلة دانيال» بعد روايتين رمزيتين هما «موت ليندا» و«النمل». وبطل «رحلة دانيال» هو فتى يعود إلى بيته بعد حرب ١٩٦٧ وهو ممتلىء بأسئلة لا تتيح له العودة إلى إطار حياته الذى اعتاد عليه قبل الحرب. ونشر **عاموس عوز** روايته «ميخائيل حبيبى» قبل الحرب مباشرة، ثم نشر روايته «حتى الموت» التى يتعرض فيها للحملات الصليبية ويطرح أسئلة معقدة حول احتمال تعرض اليهود فى دولة إسرائيل لنفس مصير الحملة الصليبية. **وافراهام ب.يهوشواع** ينشر قصته «فى مواجهة الغابات» التى يتعرض فيها للصراع بين الحقين، اليهودى والعربى على أرض فلسطين، ومسرحيته «ليلة فى مايو» تحدث عشية حرب يونيو ١٩٦٧، وروايته «فى بداية ١٩٧٠» تحكى عن فقد أب لابنه أثناء حرب الاستنزاف.

كذلك فإن الأديبة الإسرائيلية **عماليا كهنا كرمون** نشرت روايتها «قمر فى وادى ايلون» وتحدثت فيها بصراحة عن حرب ١٩٦٧ باعتبارها حدثاً أدى إلى تغييرات سواء فى حياة المجموع أو الفرد. والأديب **اهارون افيلفيد** يتحول فى قصصه بعد حرب ١٩٦٧ من أجواء ما يسمى «المنفى» إلى أجواء الواقع الإسرائيلى، وعلى المنوال نفسه أيضا **شماى جولان** فى روايته «موت أورى بيلد»، ويمكن أن نضيف إلى هذه المجموعة إنتاجات كل من **حانوخ برطوف** فى روايته «جراح البلوغ» أو «حب الشباب» وفى رواية «لمن انت أيها الطفل» (١٩٧٠) وإنتاجات **اهارون اميد** فى روايته «نون، أو تقرير عن صرعا من فتى شاب»، ورواية **حييم جورى** «الكتاب المجنون»، ورواية **إسحاق شيلاف** «تحت شجرة التوت» ورواية **إيهود بن عيزر** «رجال سادوم» وغيرها من الأعمال. وقد صدرت خلال هذه الفترة أيضا رواية **شموئيل يوسف عجنون** التى تحمل عنوان «شيرة» والتى أحدثت أصداء واسعة باعتبار أن **عجنون** هو الأديب الذى أثر على أجيال كاملة من الأدباء العبرانيين اعتبارا من الأربعينيات وحتى الثمانينيات من هذا القرن.

ومن الظواهر التى ينبغى الإشارة إليها بالنسبة للسمات التى ميزت الأدب النثرى العبرى المعاصر، بصفة خاصة، خلال الستينيات وربما حتى السبعينيات ظاهرة العزوف عن كتابة الرواية بوصفها شكلاً من أشكال التعبير الأدبى واللجوء إلى القصة القصيرة والتعبير الشاعرى والتخلص من توالى الزمن الشخصى والقومى، ومن الغوص فى اللحظات الخاصة جدا للتجليات الفردية غير القابلة تقريبا للصيغة اللغوية،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وخلق حالة من التواصل فى القص الذى يتجاوز الفرد المعزول. ومن هنا فإن، الإنتاجات الأدبية التى لم تتمش مع هذا الخط الرئيسى (مثل الرواية الأولى **لإسحاق بن نير**، الرجل من هناك (**هايش ميشام**)، أو رواية **يشعيا هو كورن** «جنازة فى الظهيرة» (**لفايا بتسهورايم**)، أو القصص الأولى **ليعقوب شبتاى**، وكذلك الكتب الأولى **ليوشواع كينز**)، أما أنها أُهملت عن عمد، أو حظيت بمكانة ثانوية من الاهتمام النقدى آنذاك. ولكن هذا الموقف الثقافى الأدبى تغير بشكل غير معلن فى البداية، ثم أصبح معلنا خلال الفترة الواقعة ما بين حرب يونيو ١٩٦٧ وحرب ١٩٧٣.

الأدب العبرى المعاصر فى السبعينيات:

لا يمكن بطبيعة الحال أن نرصد الاتجاهات الأساسية التى ميزت الأدب العبرى المعاصر فى إسرائيل فى السبعينيات والثمانينيات إلا إذا رصدنا الواقع السياسى والاجتماعى والثقافى الذى مرت به إسرائيل خلال تلك الفترة، كما فعلنا فى المراحل السابقة.

لقد مر المجتمع الإسرائيلى خلال السنوات الأخيرة من الستينيات والسنوات الأولى من السبعينيات بعدة أحداث هزته من الأعماق تكاد تشبه فى قوتها تلك التى اجتاحته خلال السنوات الأولى لقيام الدولة، سنوات ما بعد حرب ١٩٤٨ (الهجرة الجماعية ومعابر المهاجرين والتقشف). ونحن لا نعنى هنا تحديدا لتلك الاهتزازات التى حدثت فى المجال الأمنى. (الانتقال من النشوة المسيحانية التى صاحبت حرب ١٩٦٧ إلى «ضربة» حرب أكتوبر ١٩٧٣ مرورا بكابوس حرب الاستنزاف المتواصل)، ولا كذلك المجال السياسى الأيديولوجى (ظهور الصراع من جديد حول تحديد أهداف الصهيونية، وإقامة «حركة أرض إسرائيل الكاملة» وخصمتها «حركة السلام والأمن»... إلخ)، بل إن ما يعنينا هنا فى المقام الأول تلك الاهتزازات الاجتماعية الهائلة، التى أصعدت إلى مجال الحياة الاجتماعية قوى كانت حتى ذلك الوقت بعيدة عن التأثير ومسحوقة جعلت هيكل النظام الاجتماعى الإسرائيلى، والذى تحددت معالمه من قبل قيام الدولة بفترة طويلة وظل ثابتا ومحصنا طوال الخمسينيات، يهتز وتملأه الشقوق على امتداد هياكله. وقد اندفعت إلى هذه الشقوق خلال هذه الفترة كل القوى المضغوطة التى كانت مقموعة، ثم اتسعت الشقوق لتتحول إلى شظايا حقيقية، مما أدى إلى أن أجزاء من هذا الهيكل الاجتماعى بدأت فى الانهيار، بينما بدأت الأخرى فى تغيير صورتها. ومع نهاية السبعينيات كان البناء الاجتماعى للمجتمع الإسرائيلى كله قد بدأ فى التغير من أساسه.

وإذا كانت هذه التحولات الاجتماعية فى هيكل المجتمع الإسرائيلى مرصودة ومعروفة إلى حد ما، ومدروسة بعناية وبالتفصيل فى بعض مناحيها، وعلى الأخص فى المجالات السياسية والاجتماعية والطائفية. إلا أنها لم تكن معروفة ولم تدرس الدراسة الكافية على مستوى التحول الثقافى، الذى كان ملازما لتلك التحولات الاجتماعية والسياسية. لقد كان هذا التحول الثقافى تحولا معقدا، ولم يكن أيضا تحولا قاطعا وفقا لمفاهيم كثيرة. وبالإضافة إلى ذلك، فإن هذا التحول كان تحولا راديكاليا بصورة لا تقل عن التحولات الأخرى. وقد نبعت حالة التعقيد من أن الثقافة، وخاصة الأدب، قد وجد نفسه فى هذه الفترة كما لو أن تطوره حتى ذلك الحين،

ARCHIVE

خلال الخمسينيات والستينيات، قد انفلت. فحتى ذلك الحين كان تطور الثقافة الإسرائيلية مرتبطا بشكل أساسى باتجاه الابتعاد لدرجة الغربة عن الإطار الرسمى للدولة وعن الطبقة الحاكمة التى مثلت هذا الإطار، والتى انحازت بوضوح إلى تلك القطاعات فى الثقافة والأدب، التى أصبحت فى حالة من الاحتماء والانسحاب، وأصبحت، على هذا النحو، بالتدريج بمثابة ما هو إرث الماضى (شعر **ناتان الترمان**، وأجزاء رئيسية فى إنتاج جيل حرب ١٩٤٨، والمسرح الإسرائيلى الرسمى). وقد تعامل كل من الأدب والثقافة الشابة مع هذه الطبقة الحاكمة بشك وأحيانا بصورة عدائية، وكان رد الفعل تجاههم بالتالى من السلطة هو اللامبالاة والتجاهل، أو فى بعض الأحيان الشك والمعارضة. ومع بداية السبعينيات (بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣) عندما بدأت الطبقة الحاكمة المتمثلة فى حزب العمل الإسرائيلى فى التصدع والانهيار، وجد الأدب العبرى نفسه فى حالة غريبة من الانحياز إليها والوقوف إلى جانبها. وبالرغم من أن الأدب العبرى واصل فى البداية مهاجمتها بكامل قوته (كما حدث فى مسرحية «ملكة الحمام» (ملكت هاأمباطيا) للاديب **حانوخ لفين**) إلا أنه سرعان ما اتضح للأدب، أن القوى الاجتماعية والسياسة، المتدفقة والصاعدة من أعماق المجتمع الإسرائيلى، هى قوى غريبة عنه وتعاديه أكثر بكثير مما كان رموز المؤسسة الحاكمة المتهاوية غرباء ومعادين له. لقد كانت شرعية الثقافة محل البحث بوصفها ثقافة إسرائيلية ويهودية بالنسبة لهذه القوى الصاعدة محل شك، وتعاملت معها باعتبارها غرساً غريباً، وظاهرة مستوردة مغروسة، فرضت على المجتمع الإسرائيلى الحقيقى اليهودى الشعبى، تماما، كما فرضت عليها سائر أنماط المؤسسة الحاكمة القديمة.

وكانت هناك شواهد على أن الثقافة انعزلت حتى عن تلك الرواية الممجوجة والهزيلة الخاصة بالهوية القومية اليهودية، التى تبنتها المؤسسة الحاكمة، وأنها تخلصت تماما من دور «المتطلع لبيت إسرائيل» (هتسوفيه لبيت يسرائيل)، أى تخلت عن القيام بدور الأدب المجند لخدمة أهداف الصهيونية الاشتراكية. وهكذا وجدت الثقافة وعلى رأسها الأدب الإسرائيلى نفسها فى حالة من الحصار، ومن ناحية أخرى تجمع ضدها الحرس القديم الثقافى - الأدبى الممثل **لفترة الاستيطان الصهيونى** (بزعامة الترمان **وموشيى شامير** وآخرون) فى «حركة أرض إسرائيل الكاملة» ووضعت تحديا أيديولوجيا وثقافيا فى مواجهة الفردية الوجودية التى برزت بوضوح فى أدب «الموجة الجديدة» فعادت مرة أخرى إلى الجماعية الوطنية القومية، وإلى التاريخية الصوفية وإلى مغازلة الدين. وقد ظهرت فى مواجهتها، من ناحية أخرى اتجاهات نحو الفولكلورية الطائفية، **وبصفة خاصة نحو الأصولية الدينية المسيحانية** أو الأصولية الدينية - الحريدية - الهلاخية (الحريدية نسبة إلى الحريديم وهم جماعة معروفة بالتشدد والمغالاة فى الدين والهالاخية نسبة إلى الهالاخا» وهى قسم من التلمود يضم التشريعات الدينية التى تعبر عن الطائفة التلمودية (الأرثوذكسية) بين اليهود، التى اعتبرت أن الأدب هو بمثابة عدو مشترك ووباء وشىء مثير للاشمئزاز وفريسة كريهة. وقد ردت الثقافة ، بالصورة المتوقعة، وهى التجمع ورفع الصوت. لقد تجمعت حول معارضة الاحتلال وضد ضم أجزاء من المناطق المحتلة لم تكن ضمن أراضى دولة إسرائيل قبل ١٩٦٧،

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

واقتحمت القوى السياسية، وعارضت سيطرة الدين، ووقعت على عرائض، واستخدمت لغة أكثر وضوحاً ودافعت عن حق التعبير وعن الديمقراطية، وعن القيم الإنسانية الوجودية (فى مواجهة الأفكار الخاصة بضم الأراضى المحتلة، والمناطق المقدسة والحقوق التاريخية). وخلال هذا كله كان هناك ثمة تقارب أخذ فى السرعة بالنسبة للانحياز إلى المؤسسة الحاكمة السياسية الفاشلة، التى تعاملت معها باحتقار فى فترة قوتها وسيطرتها . وهكذا أصبح هناك ثمة حلف بين الثقافة وحزب العمل الإسرائيلى. وعلاوة على هذا ، فإن الثقافة الإسرائيلية، بشكل عام، والأدب العبرى المعاصر، بشكل خاص، أخذ على عاتقه دور القيام بحساب النفس مع تلك الطبقة الحاكمة الفاشلة، بحثا عن إجابة للسؤال «أين أخطأنا؟» تقصيا لجذور الفشل.

ومن أبرز الأعمال الأدبية التى ظهرت خلال هذه الفترة وتعبر عن هذه التحولات بصدق قصص أ . ب. **يهو وشواع** «فى بداية صيف ١٩٧٠» (بتحيلت كايتس ١٩٧٠) و «قاعدة الصواريخ ٦١٢» (بسيس هطيليم ٦١٢) والمجموعة القصصية **لإسحق بن نير** التى صدرت بعد حرب ١٩٧٣ والتى تحمل عنوان« غروب قروى» (شقيعا كفريت) (١٩٧٦) والرواية الأولى ليعقوب شبتاى التى صدرت عام ١٩٧٧ وتحمل عنوان «ذكرى الأشياء» (زخارون دفاريم) والتى تعتبر بمثابة التعبير العميق والمركز عن الحالة الروحية التى اجتاحت المجتمع الإسرائيلى خلال السبعينيات، بالإضافة إلى روايته التالية «نهاية الأمر» (سوف دافار) التى نشرت غير كاملة بعد موت الأديب ، والتى اعتبرت أبرز قمة أدبية ممثلة للعقدين السابع والثامن فى الأدب الإسرائيلى .

الأدب الإسرائيلى فى الثمانينيات :

تميز الأدب الإسرائيلى خلال الثمانينيات، وفى ظل ردود فعل أحداث الهجوم الإسرائيلى على لبنان (١٩٨٢) بواقع أدبىّ ثقافى كان خلاله الجمهور المثقف فى إسرائيل يطلب من الأدب عامة، ومن الأدب النثرى، بصفة خاصة، أن يقوم بعرض واسع واقعى لكل من الفرد والجماعة، ولكل من الحاضر والماضى التاريخى. وقد ظلت أعمال **يعقوب شبتاى** تمارس خلال هذه الحقبة تأثيرا حاسما، سواء على أعمال الأدباء القدامى من أمثال **يهو شواع**، أو على أعمال الشبان الذين كانوا مازالوا فى مفترق الطرق. وقد نشرت خلال هذه الفترة أعمال أدبية تعبر عن عالم المجتمع الإسرائيلى تكشف عن جذوره فى الماضى القريب . ومن أهم هذه الأعمال رواية دافيد شحر التى تحمل عنوان «هيكل الأوانى المحطمة» (هيخال هكليم هشبوريم) التى بدأ فى نشر أول أجزائها فى بداية السبعينيات ونشر آخر أجزائها وهو الجزء السابع عام ١٩٩٠. وهذه الأجزاء هى : «صيف فى شارع الأنبياء» (كايتس بديريخ هننفيئم) (١٩٦٩) و «رحلة إلى أور الكلدانيين» (همساع لينور كيشديم) (١٩٧١) ، «يوم البارونة» (يوم هروزينيت) (١٩٧٦) ، و«نينجل» (١٩٨٣) ، و «يوم الأشباح» (يوم هرفائيم) (١٩٨٦)، و «حلم لية تموز» (حالوم ليل تموز) (١٩٨٨)، و «ليالى لوتشيا» (ليلوت لوتشيا) (١٩٩٠). وقد شهدت هذه الحقبة صعودا غير متوقع لأديب من جيل الدولة لم ينل حظة من الشهرة من قبل هذا النحو، وهو **يهو شوارع كينز**، الذى وصل خلال الثمانينيات إلى بلورة كاملة لوجهة نظره تجاه المجتمع الإسرائيلى، على اعتبار أنه مجتمع أفراد، لكل فرد منهم أصله الخاص وطابعه، ولكن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هؤلاء الأفـراد بالرغم من أن لكل منهم طريقـه الخـاص الذى يشقه فى الحياة إلا أنهم يسيرون فى اتجاه واحد. وقد كـانت الرواية التى شق بهـا طريقـه نحـو الاهتمام والشـهرة هى رواية «تسلل الأفراد» (هيتجنفوت يحيديم) والتى اعتبرت التعبير البارز عن الأدب النثرى العبرى خلال الثمانينيات.

وقد برز من بين الأدباء الشبـان خـلال تلك الفـترة **دافيد جروسمان**، الذى نشر رواية من أربعة أجـزاء، اعتبرت بمثابة العمل الرئيسى الممثل له. وعنوان الجزء الأول لهذه الرواية هو: انظر مادة: «الحب» (عيين عيرخ: أهافاه)، ولم يحظ الجزء الثانى من هذه الرواية باهتمام القراء ولا النقاد لأنه نقل الرواية تماما من المجال النفسى الاجتماعى إلى المجال الفـانتازى، كمـا أن الجزء الرابع أيضـا والذى يحـمل عنوان «إنسكلوبيـدى» لم ير أى اهتمام بالرغم من أن عنوان هذا الجـزء الرابع هو الذى أصبح شائعا بوصفه عنواناً للمجموعة كلها. وقد صدرت له بعد ذلك رواية بعنوان «كتاب النحو الداخلى» (شيفر هدقدوق هبنيمى)، وهى رواية تميزت بالطابع العام الذى ساد الأدب الإسرائيلى خلال السبعينيات والثمانينيات وهو الطابع النفسى المعقد المبنى حول عالم شخصى مؤلم، يحمل رمزا ذو مغزى قومى أو عام.

ومن الأعمـال التى نشرت خلال الثمـانينيات كتاب «قصص الطوموجانا» (سبورى هطوماجانا) لإسحـاق أورباز، وهو عبارة عن مجموعة قصص أتوبيوجرافية مليئة بالأحاسيس، ورواية «تحليق الحمـامة» (ما عوف هايونا) ليوفيل شمعونى.

ومـا يمكن قـوله فى نهاية هذا العـرض للاتجـاهات الرئيسية للأدب العبرى المعاصر فى إسرائيل، وهو أن الأدب الإسـرائيلى اعـتبـارا من السـبـعـينيـات هو أدب يختلف إلى حد كبير، عن الأدب العبرى الذى سبقه، ليس فـقـط فى أنه تمكن من أن يتـخـلص من النمـوذج الأم الخـاص بكونه أدبا مجندا لخدمة قضـية الأيديولوجية الصهيونية الاشتراكية فحسب، بل لأنه استطاع أن يحول هذا التخلص إلى حق اختيار قائم، وعاد ليحتل موقعا رئيسيا، وأصبح يعبر عن رغبة فى التخلص من انحياز الطبقة المثقفة مع الواقع الجماهيرى ليهرب بذلك من أنماطها ومن تجلياتها. وهكذا فإن التأرجح بين التحيز لقضية الانحياز الأيدولوجى والابتعاد عنه، سيظل علامة مميزة رئيسية فى حركة تطور الأدب الإسرائيلى، وهو التأرجح الذى من الصعوبة بمكان التنبؤ بالفترة الزمنية التى ستستغرقها إلى أن يحسم، وخاصة إذا أخذنا فى الاعتبار أنه خلال الثمانينيات والتسعينيات بدأت تدخل الأدب الإسرائيلى دائرة من الأدباء تستوحى مصدرها الروحى من التقاليد الدينية، مما سيدفع إلى هذا الأدب على غرار الأدباء العبرانيين فى عصر بياليك، عجنون، نوعـا من العـلاقـة مع النصـوص المقدسـة ومع الرمـوز القومية الدينية (وإن كانَ هذا أكثر وضوحاً حتى الآن فى الشعر لدى الشعراء المتمركزين حول مجلة «دموى» أكثر منه فى النثر الأدبى) بما يعنى أن الصراع سيتسمر بين القـوى المتناقضـة داخل تيارات الأدب الإسرائيلى فى العقود التالية.

أيمن رفعت

الأدب العبرى

مدخل إلى إشكاليات المصطلح

أطلقت على الآداب التى أنتجتها الجماعات اليهودية المختلفة خمسة مصطلحات، هى: «الأدب العبرى - أدب الييدش - الأدب الصهيونى - الأدب الإسرائيلي - الأدب اليهودى». ولقد استخدمت هذه المصطلحات على أنها مترادفة، فتميعت مفاهيمها وتداخلت، وسنحاول هنا أن نقف على إشكاليات مصطلح واحد من تلك المصطلحات، هو مصطلح **«الأدب العبرى»**، وذلك من أجل وضع حدود تميزه وتحول دون اختلاط ما يضم فى داخله بما هو واقع فى خارجه.

ومصطلح «الأدب العبرى أقدم تلك المصطلحات الخمسة، وهو مصطلح تركيبى ينسب الأدب إلى اللغة المكتوب بها، ومع ذلك فإنه يثير إشكالية هامة: حيث أنه لا يضم وحدة لها هوية ما، بل وحدات متنافرة وأشتات متفرقة، فالأدب العبرى ليس له تقاليد أدبية خاصة به ومستمرة، اللهم إلا تقاليد العهد القديم الذى يستعيد الأدباء أساليبه فى بعض الأحيان. وربما يرجع ذلك إلى اختلاف المكونات الحضارية التى ساهمت فى إفراز النصوص العبرية. فبالنسبة للمكونات الجنسية أثبتت الدراسات الأنثربولوجية أنه لا توجد سحْنة بعينها يمكن أن تنطبق على كل اليهود، مما ينفى القول الشائع عن أن اليهود يشكلون وحدة إثنية نقية تماماً، فلم ينتشر الدين اليهودى عن طريق الوراثة فقط بل كذلك عن طريق التهود والزواج المختلط بين اليهود وغيرهم. وبالنسبة للمكونات المكانية لاتوجد حدود جغرافية للأدب العبرى، فقد انتقل من الأندلس الإسلامية إلى شرق أوروبا ثم إلى فلسطين. أما المكونات الزمنية فإن التاريخ اليهودى أشبه بسلسلة حلقاتها منفصلة. وعلى سبيل المثال لا توجد لغة عبرية واحدة، إن عبرية الكتاب المقدس تختلف عن

عبرية الأندلس (عبرية عربية) كما يختلف الإثنان عن العبرية الحديثة (عبرية أوروبية). وبين كل لغة وأخرى من تلك اللغات العبرية الثلاث) فترة موات لا تُسمع فيه اللغة العبرية إلا داخل جدران الهياكل اليهودية، حيث لم يكن يعرفها سوى الحاخامات وبعض اليهود من ذوى الثقافة الدينية العميقة، لذا لانستطيع أن نطبق قوانين التطور اللغوى على تلك اللغات العبرية الثلاث التى لا تربطها حركة تطور طبيعى، بل حركة طفرة قسرية. وإذا كان الأدب يتغير بتغير اللغة المكتوب بها فإنه لا يوجد أدب عبرى واحد. وبالنسبة للغة العبرية القديمة فلم تُكتب بها سوى الكتب المقدسة وبعض التراتيل الدينية التى لا تنتمى إلى فن الشعر [1]، ولا يوجد لدينا نص مكتوب بتلك اللغة يمكن أن نعتبره نصاً أدبياً، ولم تنتج اللغة العبرية أدباً إلا بعد اصطدام اليهود بالآداب العربية ثم الأوروبية، فكتبوا آداباً على نمط تلك الآداب العربية والأوروبية.

وحتى إذا قصرنا البحث على الأدب المكتوب باللغة العبرية الحديثة، فسوف نجد أن السمة الوحيدة التى تميز بها هذا الأدب هى عدم التجانس. فالأدب العبرى الحديث يعبر عن مجموعة هويات مختلفة بل متصارعة فى أغلب الأحيان، صراعاً مصيرياً. ونستطيع أن نقسّم هذه الهويات إلى نوعين أساسيين، هما هويات **الدياسبورا** (الشتات) والهويات الإسرائيلية.

أولا: هويات الدياسبورا:

يقول ديورانت : «أدى العداء الدينى (بين المسيحيين واليهود) إلى فصل عنصرى جاء فى أول الأمر طوعاً، ثم بات قسراً فيما بعد، حيث تمثل فى إنشاء أول حى يهودى فى سنة ١٥١٦، وأبرز هذا الفصل العنصرى الاختلافَ فى اللباس وطرق الحياة والملامح والصلاة والكلام. وشجع هذا التباين على عدم الثقة والخوف المتبادل بين الطرفين. وولّد هذا الخوف الكراهية» [2]. وقد شجعت الإقطاعية (التشكيلة الاجتماعية/ الاقتصادية السائدة فى أوروبا آنذاك) هذا الفصل العنصرى؛ فالتشكيلة الإقطاعية تقوم أساساً على فصل الطبقات والفئات المختلفة داخل المجتمع الواحد. ومنذ القرن السادس عشر (عصر الاكتشافات الجغرافية والنهضة العلمية) بدأت التشكيلة الإقطاعية تتحلل، وتتكون فى قلبها عناصر الرأسمالية، ودخلت أوروبا مرحلة انتقالية شهدت بروز حركات التنوير والفلسفات العقلية التى آتت ثمارها فى تشكيلة الرأسمالية المحلية. وهى تشكيلة اتسمت بالسياسة العلمانية والاقتصاد الشمولى الذى يستوعب كل ظواهر المجتمع حتى يمكن استثمار كافة ثرواته الطبيعية والبشرية من أجل توحيد السوق القومية، وكان ذلك يتطلب «تحقيق الاندماج الاقتصادى والحضارى لكل أعضاء المجتمع، بما فى ذلك الأقليات، داخل منظومة اقتصادية/ حضارية واحدة» [3]. وكان على اليهود أن يختاروا بين الاندماج فى المجتمعات التى يعيشون فيها أو الهجرة منها. ولقد ساهم الفكر القومى (الذى انتشر فى أوروبا أواخر القرن الثامن عشر) بدور كبير فى تعقيد المسألة اليهودية؛ إذ سعى كل مجتمع إلى تكوين وحدة عرقية/ دينية، والتخلص من الأقليات التى تقع على هامش تلك الوحدة.

وسط كل هذه الظروف ظهر الأدب العبرى الحديث، وقد كان موجَّهاً - بحكم اللغة - إلى اليهود فقط (رغم أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحداً من اليهود لم يكن يستطيع أن يتحدث باللغة العبرية، وكان كل ما يعرفه اليهود من العبرية هو القدر الذى يسمح لهم بقراءة العهد القديم)، لذلك لم تكن وظيفة ذلك الأدب تحديد الخيار اليهودى أو إعلانه بل توجيه اليهود إلى خيار بعينه. وبالطبع فإن هذا الخيار ليس هو الاندماج الكامل، وإلا لكتب هذا الأدب بلغة أوروبية حديثة. والأدب العبرى الحديث ـ فى عمومه ـ ليس أدباً دينياً، رغم أن اليهود يحرّمون استخدام اللغة العبرية فى غير الشئون الدينية. لذا فإن هذا الأدب لا يمثل اليهودية باعتبارها شريعة بل ثقافة مميزة لليهود داخل المجتمعات الأوروبية؛ حتى لو اندمجوا فيها، فإن الاندماج الحضارى والوحدة الوطنية لا ينفيان التعدد الدينى أو التمايز الثقافى خاصة فى المجتمعات الديمقراطية والعلمانية. هذه هى الظروف التى ولد فيها الأدب العبرى الحديث، لكنه سرعان ما غيّرا أهدافه وهوياته، التى نرصد فيها:

١ ـ **هوية الهسكالاه** (التنوير): تميزت نصوصها الأدبية بأسلوب «**المليتسا**» وهو عبارة عن «جمل وعبارات مقتبسة من العهد القديم بطريقة فنية تناسب الأفكار التى يريد الكاتب التعبير عنها» (٤)، وهى فى مجملها أفكار علمانية تنادى بفصل الدين اليهودى عن القومية اليهودية، وذلك حتى يمكن تحرير اليهود من عزلتهم، والتصالح مع الحضارة الأوروبية بكافة مظاهرها مع الاحتفاظ بالثقافة اليهودية باعتبارها ثقافة دينية مستقلة، وقد صوّر أدباء حركة **الهسكالاه** الواقع البشع للحياة اليهودية فى الجيتو (مناطق استيطان اليهود فى أوروبا)، وذلك لحث اليهود على الخروج منه والمشاركة فى حركة بناء المجتمعات التى يعيشون فيها.

ومن أهم هؤلاء الأدباء فى أوكرانيا الشاعر «**اسحاق دوف ليفنسون**» (١٧٨٨: ١٨٦٠)، وفى ليتوانيا الشاعر «**مردخاى أهارون جينزبرج**». (١٧٩٦: ١٨٤٦).

٢ ـ **هوية محبة صهيون**: سُميت هذه الحركة بعنوان الرواية العبرية الشهيرة (محبة صهيون) للروائى «**إبراهام مابو**» (١٨٠٨: ١٨٦٨). وتعتبر هذه الحركة امتداداً لحركة **الهسكالاه**، وقد أضيفت إليها بعض الأفكار ذات الطابع القومى التى مهدت للحركة القومية.

فإذا كانت حركة **الهسكالاه** قد سعت إلى علمنة اليهود، فإن حركة **محبة صهيون** قد سعت إلى علمنة اليهودية نفسها، وذلك عن طريق ربط النص الدينى اليهودى بعصره وبيئته، وخلع القداسة عن المقدسات اليهودية، حتى يمكن فى النهاية التوفيق بين إحياء الثقافة اليهودية فى قالبها المحدود من جهة، وبين الاندماج فى الحضارة الأوروبية العلمانية، من جهة أخرى، أى بين القومية اليهودية وحركة **الهسكالاه**. وقد عبر الشاعر «**يهودا ليف جوردون**». (١٨٣٠ ـ ١٨٩٢) عن هذه الفكرة التوفيقية فى مقولته الشهيرة التى أصبحت شعاراً لحركة **الهسكالاه** عامة «كن يهودياً فى بيتك ومواطناً خارج بيتك». وقد ظل هذا الأدب خاضعا لأسلوب «**المليتسا**»، وإن تميز بالعودة إلى فترات المجد فى الماضى اليهودى، وإظهارها فى صورة المثالية تجنبًا لوصف الحياة المعاصرة والكالحة والقذرة. (٥)

٣ ـ **الهوية القومية**: تعتبر تطبيقًا لفكرة **نيتشه** «السوبر مان» على اليهود. وتمثل هذه الهوية حركة «**العودة إلى صهيون**» التى ظهرت تحت تأثير أفكار الكاتب «**بيرتس سمولنسكين**» (١٨٤٢: ١٨٨٥) الذى

ARCHIVE
archivebeta.Sakhrit.com

رأى أن حركة الهسكالاه فشلت فى تحقيق أغراضها، وأن اليهود لم يبق لهم إلا التمسك بمعالم قوميتهم. وهكذا تحول الدين اليهودى إلى مجرد تراث يخدم الحركة القومية. وقد عبر أدب هذه الحركة عن الاضطهاد والمذابح التى تعرض لها اليهود فى شتاتهم خارج فلسطين.

وكانت لغة هذا الأدب الذى سُمى «أدب النكبة» عبرية أصيلة متطورة، غير متأثرة كثيراً باللغات الأجنبية.

٤ - **الهوية الصهيونية**: تعتبر بلورة للفكر القومى (العودة إلى صهيون)، حيث تحول هذا الفكر إلى أيديولوجيا علمانية شمولية. وقد انقسم الأدباء الصهاينة إلى فريقين، أولهما أنصار الصهيونية السياسية؛ وتدور نصوصهم الأدبية حول مجموعة من الأفكار المجردة التى تبرر هجرة اليهود إلى **فلسطين** وإقامة دولة لهم فيها. وأهم هذه الأفكار: نقاء اليهود الجنسى، واضطهاد العالم لهم، وحقوقهم التاريخية فى فلسطين. وتنتمى هذه النصوص إلى أدب النكبة، حيث تعتبرنصوصاً رومانسية تبتز المتلقى عاطفياً وتستدر شفقته. وهى تخدم أهداف المنظمة الصهيونية من خلال القيام بوظيفتين سياسيتين: الأولى استفزاز واقع الشتات اليهودى بالسخرية منه، ذلك من أجل تحريكه. فيقدم «**حاييم نحمان بياليك**» ١٨٧٣ : ١٩٣٤) فى قصيدته (أبى) صورة كاريكاتيرية لهود الجيتو:

كثور خائر القوى، يُساق صامتاً وبطيئاً،

يسيرُ والعصا فوقه، ضخمَ الجثة.. ثقيلَ خُطى،

صلباً.. متحاملاً وساكناً، هو هو رغم تقلبات الزمن..

فى أيام البرد المشحونة بالنزق، وفى أيام القيظ اللاهبة.

يخطو متكدراً، ويجر عربة حياته الزاحفة

والمحمّلة بأحجار نضنية، فى دروبه كثيفة الوحل

وفى طرق عميقة الرمال، حيث الغبار ينسج غيوماً.

تقود العصا رقبته، ويحرث القلق جبينه.

عيناه بحران من أسى، ذاهلتان، عديمتا الأمل. (٦)

أما الوظيفة السياسية الأخرى التى قام بها أدباء الصهيونية السياسية فهى توجيه ذلك الواقع (الذى يستفزونه) نحو الهجرة إلى **فلسطين** على أنها واحة السلام والجنة الموعودة. يقول «**بياليك**» فى قصيدته (إلى العصفور):

سلام عليك أيتها العصفورة الودودة

لعودتك من أراضى الدفء، إلى نافذتى.

إلى صوتك العذب كم اشتاقتْ نفسى

منذ أنْ تركتِ مسكنى فى الشتاء

.....

هل حملتِ لى سلاماً من إخوتى فى صهيون،

من أخوتى القريبين البعيدين؟

آه.. إنهم سعداء! هل يعرفون

أننى أعانى، آه.. أعانى آلاماً؟

.....

ترنمى عصفورتى بمعجزات أرض..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الربيع فيها مزدهر دوما.

......

ترنى عصفورتى عن أرض عرف فيها
آبائى الحياة والموت!

......

من يمنحنى جناحاً لأطير إلى أرض
تنبت فيها أشجار اللوز والنخيل!

......

وأنا ماذا أروى لك ياعصفورتى الغالية،
أى شئ، تنتظرين أن تسمعى منى؟
من أنحاء أرض باردة لن تسمعى ترانيم
بل مرثيات ونحيباً فقط. (٧)

......

وصفة « الدافئة » - التى يصف بها الشاعر أرض فلسطين - تكتسب دلالة هامة إذا ربطناها بحياة الشاعر فى أوكرانيا (وهى منطقة باردة)، فهى عندئذ تدل على مطلب حيوى تجاوز الاحتياج الذهنى إلى احتياج آخر تتعطش إليه كل أعضاء الجسد، أما البرودة فتصبح رمزاً لحياة الجمود التى يحياها يهود **الدياسبورا** .

والحقيقة أن أدباء الصهيونية السياسية لم يكتفوا بخدمة أهداف المنظمة الصهيونية، بل قاموا - فى بعض الأحيان - بتوجيه المنظمة نفسها . فعندما وافق المؤتمر الصهيونى السادس على المشروع الذى قدمته الحكومة البريطانية بإنشاء الوطن القومى لليهود فى شرق أفريقيا (أوغندة)، أصابت خيبة الأمل « **بياليك** » وكتب قصيدته (قوله) عن نبى يهدم مذبحه بعد أن أعرض الشعب عن سماع وعظه .

ألق جمرات النار من على مذبحك بعيداً ، أيها النبى
اتركها للأجلاف -
دعها لهم ، يشوون عليها شواءهم ويغلون قدرهم
ويدفئون أكفهم .
واطرد أنت من قلبك الوميض.

....

....

لِمَ تخشى الموت - وملاكه جاثم على أكتافنا،
ويشفاهنا لجامه ؟!
وبصيحة البعث على الشفاه، وبالأهازيج الضاحكة
نتجه نحو القبر (٨)

أما الفريق الثانى فيمثله أنصار الصهيونية الروحية، الذين يرون أن الفكر القومى فكر مغلق على جماعته لكنه عندما يتحول إلى أيديولوجيا لا بد وأن ينفتح على الخارج، فيكون للبشرية نصيب فيه، ويستوعب ثقافة العصر حتى يضمن له دوراً فيها . وقد تكفل الفيلسوف الصهيونى « **آحد هاعم** » (١٨٥٦ : ١٩٢٧) بفتح الفكر القومى اليهودى المغلق، أى بتفسيره تفسيراً إنسانياً مثالياً، فيفسر مقولة إن (**اليهود شعب الله المختار**) بأن الله قد اختارهم من أجل تحقيق العدالة فى العالم، حيث يصبح اليهودى نموذجاً تحتذيه البشرية، و«**هاعم**» رائد الصهيونية الروحية التى كانت ترى أن إقامة الدولة اليهودية تتم عن طريق «توفير المناخ النفسى بين اليهود أولاً، وتقوية وعيهم القومى بحيث

يتحررون روحياً ويستطيعون مسايرة تطور العصر فى الحدود التى تمليها روح اليهودية وشخصيتها ، ثم تأتى بعد ذلك الدولة» (٩) فالدولةاليهودية ليست غاية، فهى لن تكون ملجأً يهاجر إليه اليهود، بل ستكون مركزاً ثقافياً وروحياً لليهودية، أى أنها مجرد وسيلة لإحياء الثقافة الروحية اليهودية وتطوير وعى اليهود. لذلك فقد عارض هاعم الصهيونية السياسية، لأنها لاتحرر اليهود بل تخرجهم من جيتو صغير إلى كبير (دولة إسرائيل)، وتستغلهم لبناء دولة صغيرة تخدم أغراض الدول الكبرى .وقد ظهر فى روسيا ((موطن هاعم) ثلاثة روائيين تأثروا بأفكار «هاعم» ، هم ميخايوسف بيرديشفسكى» (١٨٦٥ : ١٩٢١) و « جرشون شوفمان» (١٨٨٠ : ؟) و«يوسف حاييم برنار » (١٨٨١ : ١٩٢١) . وقد كان لهم أسلوب أدبى متميز ومتشابه إلى حد ما ، مما جعل النقاد يصنفونهم على أساس أنهم يشكلون مدرسة أدبية متميزة بل وحيدة ـ فى تاريخ الأدب العبرى الحديث، رغم أنهم لم يستطيعوا التخلص من الرومانسية المسيطرة على الأدب العبرى آنذاك، إلا أنهم تميزوا بعدة سمات أسلوبية خاصة ؛ منها الذاتية واللغة الشفافة المكثفة والاهتمام بالتفاصيل الدقيقة والوصف الخارجى الذى يعكس توتراً داخلياً بين عالم الأحلام والواقع المحبط، أو بين الأنا والنحن والآخرين .

ثانياً : الهويات الإسرائيلية :

يرى الناقد الفرنسى « **بيير ريستانى** » أن الفنانين اليهود الذين هاجروا إلى إسرائيل « ينتجون كما لو كانوا قد هاجروا إلى باريس أو نيويورك؛ فى حين تظل أعمال بعضهم محتفظة بطابعها كما لو ظلوا مقيمين فى قراهم ببولندا أو روسيا» (١٠) . لقد كان من المتوقع بعد قيام دولة اسرائيل أن تتوحد الهويات اليهودية المختلفة فى الهوية الإسرائيلية؛ لكن ذلك لم يحدث، فحتى الآن لا يوجد فن إسرائيلى بل فنانون إسرائيليون، تختلف طرقهم فى الإبداع الفنى باختلاف التشكيلات الحضارية التى أتوا منها .

وسنحاول ـ هنا ـ أن نضرب أمثلة لبعض الهويات المختلفة التى عبر عنها الأدب العبرى الحديث فى إسرائيل:

١ ـ هوية **الإشكنازيم** (اليهود الغربيون) : فى سنة ١٩٢٤ هاجر الشاعر «**أورى تسفى جرينبرج**» إلى فلسطين ، وقد حمل معه من موطن رأسه (**النمسا**) عقدة الشعور بالاضطهاد، تلك العقدة التى لم يتخلص منها أبداً، والتى فرضت المذابح المعادية للسامية موضوعاً رئيسيًا فى شعره. وفى مقابل جرينبرج نجد **يهودا عميحاى** الذى تؤكد روايته (ليس من الآن .. ليس من هناك) أن العقلية اليهودية عقلية تآمرية مذعورة. تضع نفسها دائماً موضع الدفاع، وتخلق عدوها عندما لا يكون هناك عدو حقيقى؛ فبطل الرواية ينطلق فى شوارع ألمانيا الغربية باحثاً عن الضابط النازى الذى قتل حبيبته، ويظل البطل هائماً فى الشوارع دون أن يلتفت إليه أحد من السائرين بنظرة كراهية أو ود، ودون أن يعرف اسم الشخص الذى يبحث عنه، وهكذا لا يعثر عليه أبداً ! (١١) .

فإذا كانت قصائد **جرينبرج** تعكس عقلاً جمعياً مريضاً فإن **عميحاى** يمثل دور الطبيب، إنهما

نتان يوناتان

متناقضان لكن داخل إطار هوية واحدة، هوية من يعيش بجسده داخل حدود دولة إسرائيل بينما تجرى أفكاره مع مياه نهر الراين . فقد ظل الأديب الإشكنازى يعبر عن هوية **الدياسبورا** دون أن يؤثر فيه المجتمع الإسرائيلى الجديد الذى انتقل إليه .

هكذا ظل **جرينبرج** حتى مات سنة ١٩٨٢ ، أما **عميحاى** فلقد تطورت أعماله منذ منتصف الستينات لتستوعب قضايا خاصة ببنية المجتمع الإسرائيلى وعلاقة اليهود بالعرب داخل إسرائيل وخارجها، هذا على مستوى المضمون أما بالنسبة لأسلوبه فلم يطرأ عليه أى تطور ملحوظ، فمازالت تركيبة الجملة العبرية عنده أقرب إلى تراكيب اللغات الهندو - أوربية منها إلى التراكيب السامية . هذا غير التعبيرات الأوربية التى تتضمنها أعماله، فهو يصف يهود أوروبا بتعبير مترجم عن الإنجليزية حرفيا هو(Second - hand) (١٢) . كما يشير النقاد الإسرائيليون إلى تأثره بالشعراء الأوروبيين خاصة « **ريلكه وأودن**» (١٣)

أما الأديب الإسرائيلى الوحيد الحائز على جائزة نوبل «**شموئيل يوسف عجنون**» (١٨٨٨ : ١٩٧٠) فقد كان يحاول أن يضفى على قصصه طابعاً يهودياً بأن يحاكى أساليب القص التى سارت عليها أساطير العهد القديم والتلمود وكتب الحسيدية (حركة دينية ظهرت فى القرن الثامن عشر بين يهود بولندا وروسيا)؛ فجاء أسلوبه جافاً، مما يدحض الرأى الشائع عنه أنه يمثل القصاص الشعبى اليهودى . فرغم أنه استوحى فى قصصه كثيراً من الحكايات الشعبية المنتشرة فى الجيتو البولندى، إلا أن أسلوبه الأدبى بعيد كل البعد عن حيوية الأدب الشعبى ..

يهودا عميحاى

ويرى بعض النقاد أن « **عجنون**» وحده يمثل تياراً دينياً فى الأدب العبرى الحديث. فأقانيم «حب الله والتوراة وأرض إسرائيل» تتردد فى كل أعماله التى تصور صراعاً روحيا ينتهى دائماً بالعودة إلى الإيمان، فالإيمان عنده هو طريق الخلاص، أى أنه مطلب دنيوى

ويبدو أن اهتمام **عجنون** بالتراث الدينى اليهودى كان اهتماماً أدبياً قومياً ولم يكن اهتماماً دينياً؛ والدليل على ذلك أن البطل فى معظم قصصه يهودى علمانى، والراوى يسخر من اليهود المتدينين، لقد حرص **عجنون** على أن يكون لأدبه هوية يهودية، فقاده حرصه هذا إلى الانفصال عن واقعه ووضعه باعتباره أديبا إسرائيليا، فقد كتب كثيراً عن إسرائيل كأحد خطوط لوحة **الدياسبورا**، حتى أن لجنة جائزة نوبل قالت عن قصصه «إنها تقدم التراث الثقافى اليهودى»، ولم تقل «إنها تعبر عن المجتمع الإسرائيلى». **فعجنون** كتب عن صورة فلسطين باعتبارها حلما يهودياً وهدفاً صهيونيا، لكنه لم يكتب عن **فلسطين** باعتبارها حقيقة واقعة، رغم أنه عاش فيها واحدًا وستين عاماً!

٢ - **هوية السفارديم** (اليهود الشرقيون): روجت الدعاية الصهيونية الموجهة إلى **السفارديم** أن دولة إسرائيل لن تكون فقط مكاناً يجمع اليهود، بل هى كذلك مركز للحضارة الأوروبية الحديثة فى الشرق الأوسط، وهى بذلك تخدم العرب أنفسهم، حيث تنقلهم حضارياً من الانغلاق على ثقافة سلفية إلى الانفتاح على ثقافات عالية حديثة. وبعد قيام دولة إسرائيل عانى **السفارديم** من العنصرية الإسرائيلية التى تفضل **الإشكنازيم** لأنهم يمثلون الحضارة الحديثة، بينما لم يلتفت **السفارديم** إلى جانب آخر من العنصرية الإسرائيلية، وهو جانب لايخصهم، لأنه يميز بين العرب باعتبارهم (**جوييم**) أغيار وبين اليهود عامة باعتبارهم شعب الله المختار.

وقد لاحظ الكاتب الفلسطينى «**أحمد عمر شاهين**» أن الأدباء **السفارديم** يُظهرون فى أعمالهم كراهية ورفضاً للعرب أشد من اليهود الغربيين، وهو يستشهد بالأديب الإسرائيلى «**سامى ميخائيل**» (من أصل عراقى) الذى قال: «**فى اللحظة التى تصبح فيها إسرائيل مجرد دولة ديمقراطية، ساكون مستعداً للتخلى عن امتعتى وإعطائها اى عربى وانقلع من هنا على الفور، إلى افضل العيش فى دولة ديمقراطية ترعى كافة مواطنيها فى منطقة اخرى وليس فى هذه المنطقة المصابة بالجنون**» [١٤]. ورواية (فيكتوريا) (١٩٩٣) **لسامى ميخائيل** تشترك مع رواية (مطير الطيور) (١٩٩٣) **لإيلى عمير** (اديب إسرائيلى من أصل عراقى أيضا) فى تصوير حياة اليهود بالعراق فى الأربعينيات والخمسينيات، وتضخيم مظاهرات سنة ١٩٤١ المعادية للجالية اليهودية حتى تبدو كأنها حالة هستيريا اجتاحت الرأى العام. فتركز الروايتان على الأوضاع الاجتماعية التى سادت العراق «من الفقر المدقع إلى الغنى السفيه، ومن العلاقات غير المتكافئة بين الأغلبية والأقلية، وبين الرجال والنساء، وقبل كل شيء بين اليهود وغير اليهود، وبين اليهود وأنفسهم كذلك» [١٥] وتدور الفصول الأخيرة للروايتين فى إسرائيل حيث يبدأ صراع السفارديم مع حقائق الحياة الجديدة هناك [١٦]. والشخصيات العربية التى صورتها الروايتان مسخ من شخصيات «**الف ليلة وليلة**» القدرية الهوائية الخائنة، والمتخلفة التى تعادى من يساعدها على فهم الحقائق المتغيرة.

أما الأدباء الإسرائيليون الذين كتبوا عن طفولتهم فى مصر، فإن الناقدة الإسرائيلية «**نوريت جوفرين**» تستخدم تشبيه «القفص الذهبى» للإشارة إلى «التناقض الذى عاشه هؤلاء الأدباء، فمن جهة كانت حياتهم مريحة، مرفهة وممتعة بكل مافيها من بذخ ودفء عائلى يغدقان الثقة والأمن؛ ومن جهة ثانية: هناك كونهم أقلية يهودية فى بلاد غربية مع معاناتهم من تقاليد الأسرة الشرقية النموذجية التى يسيطر الأب من خلالها على الأسرة، والتى تضغط على أبنائها وعلى الأخص بناتها، وتحاول خنق المبادرات الذاتية والانحرافات» [١٧].

فالروائى الإسرائيلى «**إسحاق جورمز . جورن**» ولد فى منطقة «سبورتنج» بالإسكندرية سنة ١٩٤١ ثم انتقل إلى إسرائيل سنة ١٩٥٢. وفى إبان توقيع معاهدة السلام بين مصر وإسرائيل، زار الإسكندرية وسجل ذكرياته عنها فى رواية «**صيف اسكندرانى**» (١٩٧٨) التى تدور أحداثها فى عالم سباق الخيل بنادى سبورتنج حيث يتنافس «دافيد» ابن العائلة اليهودية الموسرة

و«التلعونى» العربى الهمجى الذى تبنته زوجة القنصل البريطانى؛ والمؤلف يفرض المنافسة هنا على أنها مسألة حياة أو موت، ومع ذلك لم يرو نتيجتها. إلا أن ثمة موقفاً يعرضه المؤلف بطريقة «الفلاش باك» على أنه نتيجة تلك المنافسة. فى هذا الموقف نكتشف أن والد «دافيد» قد فشل فى أن يصبح نجم سباق، لذا فهو يحاول تحقيق طموحاته عن طريق ابنه. كما نكتشف أن هذا الأب كان مسلماً تهود وذهب إلى الحاخام يطلب بركته كى يتزوج من فتاة أحلامه اليهودية. هنا تبدو المنافسة فى سباق الخيل معادلاً موضوعياً للصراع بين الشعبين.

وقد تناول المؤلف مظاهر وضيعة على أنها جزء من الواقع اليومى المصرى؛ اعتقاداً منه أنها كانت السبب فى هجرة اليهود المصريين إلى إسرائيل.[18]

لقد اندمج السفارديم فى مجتمعاتهم ولم يواجهوا أية اضطهادات أو مذابح كتلك التى تعرض لها الإشكنازيم، فلماذا هذه الكراهية التى يكنها السفارديم للعرب؟ لانستطيع أن نجزم بوجود دافع محدد وراء هذه الظاهرة، لكن يمكننا على أية حال أن نرصد بعض الآراء والتصورات التى قد تفسرها:

- استعلاء اليهود عامة على البشرية كلها، وذلك لشعورهم بالتميز العرقى باعتبارهم (**شعب الله المختار**).

- منذ بداية اتصال العرب بالحضارة الأوروبية الحديثة، سارع اليهود العرب إلى اقتباس مظاهر تلك الحضارة[19] والارتباط بالأقليات الأجنبية التى كانت تتمتع بامتيازات عديدة فى البلاد العربية. «وعجّل تدفق اليهود الاشكناز من مختلف دول شرق أوروبا بعملية تحويل اليهود العرب إلى مواطنين غربيين، وعزلهم عن مجتمعهم».[20] مماجعلهم يشعرون بتفوقهم الحضارى على العرب المتخلفين الذين لم يستوعبوا الحضارة الحديثة بعد.

- أصبح اليهود العرب موضع ريبة على المستويين الشعبى والرسمى، وذلك فى أعقاب هزيمة العرب فى حرب ٤٨، ونمو التيارات الوطنية التى أدركت خطورة الفكر الصهيونى. وقد استغلت إسرائيل هذا الشعور بالريبة، فدبرت بعض الأعمال الإرهابية فى مناطق تجمع اليهود العرب لإثارة ذعرهم ودفعهم نحو الهجرة إلى إسرائيل.

- طردت الحكومات العربية فى الشرق الأوسط مواطنيها اليهود إبان نكسة ٦٧.

- تتعمد الحكومة الإسرائيلية تصعيد حدة الخلافات بين السفارديم والعرب خاصة فى المجال الاقتصادى، إذ أنهما يتنافسان على الأعمال الرخيصة فى إسرائيل[21].

- رغبة السفارديم فى نفى انتمائهم للعرب أعداء الدولة، وتأكيد عدم انفصال هويتهم عن الهوية الإشكنازية التى تحكم إسرائيل.

- يرى الكاتب المصرى «**على سالم**»: أن سبب كراهية السفارديم للعرب هو أن السفارديم أنفسهم عرب، ويتساءل: «هل ترى على الأرض من هو أكثر قسوة على العربى من العربى؟»[22]

٣ - هوية **الصباريم** (اليهود المولودون فى فلسطين): يستعير الأديب الإشكنازى الأساليب التعبيرية للأدب

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

الأوروبى الحديث، بينما يستعيد السفارديم أجواء التراث العربى (خاصة **الف ليلة وليلة**) أو يقلدون الإشكنازيم فى استعارة أساليب الأدب الأوروبى. أما الصباريم فقد واجهتهم مشكلة الأصول، وطرحوا لها حلين: الحل الأول أن يكون إنتاجهم الأدبى امتداداً لأدب **الدياسبورا**، والحل الآخر أن يكون لهم أدب مستقل يعبر عن تفاعلات البنى الداخلية للمجتمع الإسرائيلى وتطوراتها.

ومن الأدباء الذين اختاروا الحل الأول الشاعر «**عوديت بليد**» فهو مولود فى إسرائيل سنة ١٩٥٠، إلا أن المطّلع على قصائده يعتقد أنه عاش طفولته وشبابه فى ألمانيا النازية، إذ أن قصائده تنتمى إلى أدب النكبة الذى ساد فى مرحلة القومية وصهيونية الدياسبورا، فقد صوّر الاضطهادات والمذابح التى تعرض لها اليهود فى أوروبا. ومن الملاحظ أن العزف على أوتار الخوف يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالبحث عن الهوية المفقودة، وبالسعى لتأكيد التماسك الاجتماعى وتنمية المواطنة حول نواة الاضطهاد» [٢٣]

أما الروائى «**عاموس عوز**» فقد اختار أن يكون أديباً إسرائيلياً، فرواياته تتناول المشاكل الحياتية اليومية للإسرائيليين الذين يشعرون بالخوف والذنب تجاه الفلسطينيين، كما يعانون من الاغتراب والإحباطات والصراعات الاجتماعية والنفسية. وتعكس اللغة العبرية فى رواياته الخلفيات اللغوية المتنوعة لأبطاله الذين يمثلون مجموعات قومية ولغوية مختلفة، فنجد الألمان والعرب

عاموس عوز

والروس، وعبارات من اللغة البولندية والروسية **والييدش** [٢٤]. و «**عوز**» أديب اشتراكى يعيش فى كيبوتس «خولدا»: وهو عضو فى لجنة السلام الفلسطينية - الإسرائيلية منذ سنة ١٩٦٨، ويعتبره النقاد امتداداً لمدرسة الأدباء أنصار الصهيونية الروحية، ويقارنون بينه وبين «**يوسف حاييم برنار**». والحقيقة أن الأديبين يتفقان فى الميول الاشتراكية والدعوة إلى السلام مع العرب واستخدام اللغة الشعرية فى القص، كما أن أبطالهما يعانون من الاغتراب والإحباط اللذين اعتبرهما برنار ظاهرة قومية عامة وعالجها معالجة رومانسية جعلت أبطاله لايبدون بشراً متورطين فى الواقع، بل يتسامون فوقه، أما «**عوز**» فقد تناولها بأسلوب واقعى على أنها ظاهرة إنسانية شخصية، وذلك من خلال ربطها بالواقع اليومى الحسى للبطل الذى لا تشغله الغيبيات أو القضايا الكبرى.

٤ - **الهوية العربية**: ذكر الشاعر الفلسطينى «**محمود درويش**» أنه فى فترة مراهقته كتب قصائد غزلية باللغة العبرية [٢٥] لكنه لم ينشرها. أما الروائى الفلسطينى «**أنطون شماس**» فقد نشر روايته العبرية (أرابيسك) مفجراً بذلك إشكالاً حول تصنيف النصوص العبرية التى كتبها أدباء عرب غير يهود، فهم لا يحملون عبء الوعى اليهودى، لذا فقد هدموا التصور السائد عن اللغة العبرية باعتبارها وعاءً للثقافة اليهودية [٢٦] فاللغة رغم دورها البارز فى تشكيل جماليات النص الأدبى، إلا أنها قد تكون محايدة بالنسبة للوعى الذى تحمله.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثمة هوية أخرى عبّر عنها الأدب العبرى الحديث، هى **الهوية الدرزية**، التى رغم تميزها إلا أنها تنتمى إلى الهوية العربية. فقد كشفت الرواية العبرية (يوميات فتاة درزية) للأديب **«مصباح حلبى»** عن كثير من التفاصيل التى كانت تعد غاية فى السرية بالنسبة للطائفة الدرزية، كما تناولت موضوعات الحب والجنس والخيانة، وهى موضوعات محظور مناقشتها عند الدروز. أما الأديب الذى أثارت أعماله قضية انتماء الدروز فهو الأديب **«سليمان ناطور»**، فروايته (أنت القاتل أيها الشيخ) (١٩٧٦) تدور أحداثها حول شاب درزى يخدم فى الجيش الإسرائيلى، يقتل نسيبه السورى فى حرب ١٩٧٣ (٢٧).

إن السؤال الذى يفرض نفسه الآن هو: هل يعنى التعدد ثراءً أم عدم تميز؟ يبدو السؤال فى عمومه مغالطاً، فتعدد الرؤى حول بديهيات ثابتة يعد ثراءً. أما الجمع بين رؤى لا تربطها مسلمات أساسية، ولا تدور حول محور راسخ فإنها تعد تلفيقاً، إذ أن مثل هذا الجمع بين الرؤى لاينتج شخصية متميزة بل فوضى. **ومصطلح «الأدب العبرى» أشبه بحجرة ضيقة تجمع مائة شخص، كل منهم يعزف لحنا مختلفاً عن الآخر. فمثل هذه الحجرة لايمكن أن تنتج عنها موسيقى بوليفونية (منسجمة الأصوات)** بل مجرد ضجيج. ويرى **حسن ظاظا** أن ظاهرة تعدد الهويات واختلاف الأهداف والأساليب فى المجتمعات اليهودية سلاح ذو حدين، «إذ أنها كما ساعدت على شد أواصر العصبية اليهودية، كانت فى الوقت نفسه سببا فى اختلاف المذاهب والآراء والأفكار ووجهات النظر بين اليهود بعضهم وبعض» (٢٨) . وقد نتج عن هذا أن الأدب العبرى لم يسر فى خط واحد ممتد، بل فى عدة خطوط قصيرة لم تستمر أو تتطور، فمازال الأدب العبرى الحديث، الذى اقترب تاريخه من القرن الثالث، يبحث عن هويته المفقودة!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش:

١ ـ البعض يعتبر هذه التراتيل نظماً رغم أن الباحثين لم يتفقوا حتى الآن على قواعد محددة يقوم عليها وزن تلك التراتيل.

٢ ـ ول ديورانت: قصة الحضارة. الجزء الخامس من المجلد السادس (الإصلاح الدينى). ت: محمد على أبو درة. القاهرة ـ جامعة الدول العربية ـ ١٩٧٢. ص ١٤٣.

٣ ـ د. عبد الوهاب المسيرى: الأيديولوجيا الصهيونية. القسم الأول ـ سلسلة «عالم المعرفة» ـ الكويت ـ ديسمبر ١٩٨٢. ص٥٦.

٤ ـ محمد عبد الصمد زعيمة: بياليك شاعراً. رسالة ماجستير غير منشورة ـ كلية الآداب ـ جامعة القاهرة سنة ١٩٧٠، ص ٢٨.

٥ ـ د. رشاد الشامى: لمحات من الأدب العبرى الحديث مع نماذج مترجمة. مكتبة سعيد رأفت ـ القاهرة ـ ١٩٧٨. ص٥٢.

٦ ـ حاييم نحمان بياليك: كل أشعار ح. ن. بياليك. دار النشر «دفير» ـ تل أبيب ـ طبعة ثانية ـ ١٩٦٦. ص ٢٤١ (بالعبرية).

٧ ـ المرجع السابق. ص ٩، ١٠، ١١.

٨ - المرجع السابق. ص ١٧٢، ١٧٤.

٩ - د. عبد الوهاب المسيرى: الأيديولوجيا الصهيونية. القسم الأول. ص ٢٠٨.

١٠ - Pierre Restany: Israel n, a Pas encore son art Juif, le magzin LES ARTS Numero 927 - Paris - 17 Se Ptembre 1963.

نقلاً عن : سعد الخادم: «الفن والاستعمار الصهيونى». سلسلة المكتبة الثقافية - عدد ٢٩٧ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٤.

١١ - معين بسيسو : نماذج من الرواية الإسرائيلية المعاصرة. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة - ١٩٧٠. ص ٧١ : ٧٦

١٢ - يهودا عميحاى : قصائد أورشليم . دار النشر «شوقن» بالقدس وتل أبيب - ١٩٨٧. ص ١٤٦ (بالعبرية).

١٣ - The Modern Heprew Poem ,Burnshow, T. Carmi, and Ezra SPicehandler(editors). Schochen Books. NEW YORK. Third Printing 1974, P. 160

١٤ - أحمد عمر شاهين: نظرة الأدب الصهيونى إلى العربى الفلسطينى. مجلة «القاهرة» - عدد ١٣٩ - القاهرة - يونية ١٩٩٤.

١٥ - مجلة «قوس قزح» . عدد ٣٧ - مركز الإعلام الإسرائيلى - القدس - يناير ١٩٩٣. ص ١

١٦ - مجلة «قوس قزح». عدد ٣٩/ ٤٠ - مركز الإعلام الإسرائيلى - القدس - مارس/ ابريل ١٩٩٣.

١٧ - نوريت جوغوفرين: مصر فى الأدب العبرى فى الأجيال المتأخرة. مجلة «أريئيل» - مركز الإعلام الإسرائيلى - القدس - صيف ١٩٩٣. ص ٢٢.

١٨ - المرجع السابق. ص ٤٧ ، ٤٨.

١٩ - أشار الروائى المصرى الكبير «نجيب محفوظ» إلى تلك الظاهرة فى روايته (زقاق المدق) حيث عبَّر عن رغبة «حميدة» فى تقليد جاراتها اليهوديات اللائى يتبعن تطورات الموضة ويتخذن أساليب الزينة الأوروبية.

٢٠ - د. عبد الوهاب المسيرى: الأيديولوجيا الصهيونية. القسم الثانى. ص ١٣

٢١ - المرجع السابق ص. ٢٦.

٢٢ - على سالم: رحلة إلى إسرائيل. سلسلة «كتاب اليوم» - دار أخبار اليوم - القاهرة - سبتمبر ١٩٩٤. ص ٥٣.

٢٣ - أحمد عمر شاهين ورضا الطويل: تشابك الجذور.. دراسة ومختارات عن الشاعر الإسرائيلى يهودا عميحاى - دار شهدى للنشر - القاهرة - ١٩٨٥. ص ١٧.

٢٤ - عاموس عوز: حنة وميخائيل. ت: رفعت فوده. الدار العربية للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة - ١٩٩٤.

٢٥ - مفيد فوزى: حوار مع محمود درويش. مجلة «الدوحة» - العدد ١٢٠ - قطر - ديسمبر ١٩٨٥. ص ٥٧.

٢٦ - د. عبد الوهاب المسيرى : أكذوبة الثقافة اليهودية - مجلة العربى - العدد ٣٤٦ - الكويت - سبتمبر ١٩٨٧. ص ٢٩.

٢٧ - هالة العيسوى: مصباح حلبى وسليمان ناطور.. درزيان أحدهما عبرى والآخر عربى - جريدة «أخبار الأدب» - العدد السابع - القاهرة - ٢٩ أغسطس ١٩٩٣. ص ٢٤.

٢٨ - د. حسن ظاظا : الفكر الدينى اليهودى.. أطواره ومذاهبه. دار القلم - دمشق - ١٩٨٥. ص ٧.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد حماد

التوظيف السياسى للأدب

«نموذج من الشعر العبرى المعاصر»

إذا كان الكاتب يعبر عن تجربته ومفهومه الإجمالى للحياة، فإن هذا لايعنى إنه يعبر عن كل الحياة أو حتى عن الحياة فى وقت معين - تعبيرا كاملا شاملاً. فإنه من الممكن أن يطوع الكاتب تجربته ومفهومه للحياة بما يتمشى مع التوجهات السياسية للدولة، اى أنه يضع نفسه فى خدمة الأيديولوجيات السياسية التى تتبناها دولته ويعتبر نفسه بوقا لها، معبرا عنها. وهو فى هذه الحالة قد يكون مغترباً عن ذاته، حيث يكتب مالا يؤمن به، وحيث يتنازل فى كل خطوة يخطوها نحو النظام عن جزء من ذاته. وهنا يحدث اغترابه عن نفسه. فبقدر ماتكون كتاباته معبرة عن رغبات القائمين على تسيير شئون المجتمع فى الجهاز الأعلى للدولة، بقدر ماتكون الهوة بينه وبين ذاته.

وقد يكون الأمر مختلفا بالنسبة للأدب العبرى الصهيونى الذى كتب فى فلسطين. فكتاب هذا الأدب أصحاب أيديولوجيات تتفق بالضرورة مع الأيديولوجيات التى تتبناها الدولة. فهم نتاج الفكر الصهيونى ومؤمنون به. وبالتالى فإنه فى دراسة هذا الأدب لايمكن أن نفصل بين توجهات الدولة والقناعات الشخصية للأديب (اللهم إلا فى بعض صور الأدب الاجتماعى والتى بدأت تظهر مؤخرا فى الأدب العبرى المعاصر، بعد اقتناع عدد من الادباء بإفلاس النظرية الصهيونية).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وانطلاقا من ذلك فإننا هنا - فى هذه الدراسة - لن نعنى بدراسة الأدب بمفاهيمه الجمالية والفنية، وإنما سنعنى فى المقام الأول بقراءة المضمون السياسى للأعمال الأدبية.

وأول مايطالعنا فى الأدب العبرى «المسيس» تلك القصائد التى نشرها الشاعر اليهودى **ناتان الترمان** (١٩١٠- ١٩٧٠) على مدى أربعة وعشرين عاما، من عام ١٩٤٣ وحتى عام ١٩٦٧، تحت عنوان «العمود السابع» فى جريدة «**دافار**». وقد يرجع اختيارنا لهذا النموذج إلى:

* أستاذ الأدب العبرى الحديث بقسم اللغة العبرية بكلية الآداب جامعة عين شمس.

١ ـ **شموليته** : حيث تناولت هذه الأشعار الأوضاع اليهودية فى أوروبا خلال فترة النازية، وأزمة الهجرة غير الشرعية إلى فلسطين، كما تعرضت للحروب التى خاضها الاستيطان اليهودى فى فلسطين مع العرب قبل عام ١٩٤٨ وحتى عام ١٩٦٧. بالإضافة إلى العديد من الموضوعات ذات الأبعاد الاجتماعية التى نجمت عن الوضع الجديد فى فلسطين (تأسيس الدولة ـ تجميع يهود العالم فى فلسطين ـ استيطان الأرض ـ الصراع بين الدين والدولة ـ علاقات يهود إسرائيل بيهود العالم ـ المشاكل الحزبية.. الخ). إضافة إلى أن هذا الشاعر هو احد اقطاب حركة أرض إسرائيل الكاملة، التى تنادى بعدم التنازل للعرب عن أى أرض تم احتلالها، وضرورة إقامة الدولة اليهودية من النيل إلى الفرات.

٢ ـ **البعد الأيديولوجى**: حيث تبدى كل قصائد هذا النموذج تجاوبا واضحا مع المواقف والقيم والنظريات المتفق عليها داخل الإجماع الصهيونى الذى انتقل لممارسة هذه النظريات من فوق أرض فلسطين.

وبنظرة متأنية فى هذه الأشعار نجد أن تجاوب الشاعر مع الواقع اليهودى يكمن فى الاعتراف الواضح بوضعية الشاعر باعتباره جزءًا من الإطار الصهيونى ومعبرا عن التجاوب مع نظرياته وقيمه. وبالتالى فليس من قبيل الصدفة أن تتحدث الأنا/ الشاعرة فى هذه القصائد بصيغه «نحن» و «الشعب» و «إسرائيل» . وبمعنى آخر يمكن القول إن التجاوب بين أنا الشاعر والأنا الجمعى الصهيونى هو أبرز دليل على استيعاب الشاعر داخل كل أنماط الحياة اليهودية الحديثة.ومن خلال هذا الاستيعاب حدث تجاوب كلى من جانب الشاعر مع جهاز السلطة الحاكمة فى إسرائيل.

ونظرا لضخامة الدواوين الأربعة التى جمعت فيها هذه القصائد. سنكتفى هنا بتناول القصائد التى تتناول العرب والنظرة إليهم، حيث نكشف فيها الصهيونية عن وجهها الحقيقى حينما تتوحد فى المعتدى وتتبنى سياسة الإرهاب فى صراعها مع العرب.

وفى هذه القصائد قدم الشاعر تعبيرا واضحا عن الإحساس الزائد بالثقة لدى المستوطنين اليهود فى صراعهم مع العرب. ففى قصيدته «**مسمار الموسم**» يعلق على قيام العرب الفلسطينيين بإلقاء المسامير وشظايا الزجاج على الطريق لدى اندلاع أحداث ١٩٣٦، موضحا أن الفرق بين العرب واليهود ـ من وجهة نظره ـ كالفرق بين من يبنى ومن يهدم. فيقول:

فيها نقوّى الجدار
وبها نشيّد المبانى للأبد
وبها يغرسون أفكار القتل
لمحو الإنسان

وفى قصيدته «**الموقع الامامى**» التى كتبت فى ذروة حرب ١٩٤٨، والتى يمكن أن نتوقع فيها ـ انطلاقا من كلمة «موقع» ـ وصفا لموقع عسكرى على جبهة القتال، أو ملحمة بطولية، نجده يتحدث عن الاستيطان اليهودى فى فلسطين كلها:

بين نهر الأردن والبحر (الأبيض)
يقف ستمائة ألف شخص
كتلة صماء تترقب صامتة
وفى ضوء النجوم، يشق السماء
صوت حديد يطرق بالمطرقة
لأنهم يطرقون الدروع والبنادق
والسماء ترقب ولا تحرك ساكنا

وهنا نجد الشاعر يقول: إن اليهود كلهم يشكلون جسرا واحدا من المحاربين المؤهلين للقتال. وهو هنا يصف بخطوط

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

عريضة صورة الاستيطان اليهودى الخارج للقتال ضد العرب، حيث يعرض البعد الجغرافى (بين الأردن والبحر الأبيض) والبعد الإنسانى (ستمائة الف شخص) والبعد الكونى (السماء ترقب ولا تحرك ساكنا).

ولا يفوت الشاعر هنا توجيه الإدانة للسلطات الأمريكية واتهامها بالخيانة والتواطؤ مع العرب فى هذه الحرب المصيرية بالنسبة لليهود، بغرض الابتزاز السياسى. ومع ذلك فإنه يؤكد - وبنغمة الثقة نفسها السائدة فى أشعاره - أن النصر حتما سيكون فى النهاية لصالح اليهود وسيخر العالم ساجدا أمام الإرادة اليهودية:

وتلغرافيا من الخارجية الأمريكية
كوديا الى خبرائها وباحثيها الراغبين
إذا أمكن الخيانة هذه المرة
دون دفع ثمن الخيانة
وإغلاق كتاب الأمم المتحدة
......
طوبى لمن رأى وشعر
كيف كان ليليم، المزين بالنجوم
الملئ بأصوات الدروع والمطارق
كيف قام قويًا من بين المكائد والكمائن
فسجد العالم صاغرا

وبالثقة نفسها يقول الشاعر إنه إذا كان قد حكم على اليهود أن يسيروا فى طريق الحرب، فلابد من مواجهة الاختبار، وسيرى العالم أن «الحمامة» حديثة الولادة ستقهر «الفرس»، حيث يقول فى قصيدة «**فى صبيحة الغزو**»:

إذا كان هذا الطريق مرسوما منذ الأزل
لدولة إسرائيل
فإنها ستسير فيه الى النهاية
وسيرى العالم: الحمامة حديثة الولادة
وهى تفترس قلب الفرس
لأن هذا الشعب القديم
لن يسمح بسقوطها مضرجة بدمائها
أمام سيف المأجورين العرب
وستهب كل أجيال اسرائيل من سباتها

وهنا نجد أن الشاعر لا يكتفي بطرح البعد القومى للمعركة، بل نراه يوسع الإطارات فيشير إلى البعد التاريخى المرتبط بالبعد القومي. كما أن «القومية اليهودية» تستمد قوتها لديه من الميراث القديم للتاريخ اليهودى. فالشعب «قديم» والحرب التى يخوضها تجسيد للنبوءة التى حملتها كل أجيال اليهود.

ويمكن أن نوجز أهم ما تتسم به قصائد «**الترمان**» فى هذه الفترة فيما يلى:

أولا : النظر إلى الوجود اليهودى على أنه واحد، حيث يتجنب التطرق إلى اليهود أفرادًا. فهو يرى أن مصيرهم الشخصى متحد مع مصير الأمة باعتبارها جسدًا واحداً.

ثانيا: النظرة الشاملة للتاريخ اليهودى على أنه تواصل عضوى واحد. فمن وجهة نظره، ليس الصراع بين اليهود والعرب وليد اللحظة ولا الأحداث السياسية المصاحبة، بل هو صراع بين كل أجيال اليهود وكل العرب. وهو يرى أن كل لحظة فى التاريخ اليهودى تحوى فى داخلها كل التاريخ اليهودى، كما أن المصير اليهودى عبر الأجيال يرتكز على الذاكرة الجمعية لليهود.

ثالثا: أن اليهود يعيشون داخل الإحساس بوجود صراع خطير مع قوى أقوى منهم. فهم يعيشون على خط النهاية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكن الوحدة القومية والواقع البطولى/ الجمعى والدوافع التاريخية هى التى تضمن لهم النصر النهائى فى الصراع.

ومن منطلق الحياة على خط النهاية الذى ما زال اليهود يعيشونه حتى الآن، جاءت النظرة إلى الحرب مع العرب على أنها حرب مقدسة تتطلب الفداء والإخلاص المطلق للجهود المكرسة فى الجيش والأمن. ففى قصيدته «**من وراء السور**» التى كتبها تحية للجيش الاسرائيلى يقول:

ان وجود هذا البناء - السد

الذى لولاه لكنا (وفقا لأبسط القوانين)

نعم، لولاه لكنا

قد محينا بين عشية وضحاها بلا أى ذكر

وهكذا يشعر الوجود اليهودى فى فلسطين انه يحيا فى ظل الحماية التى يوفرها له الجيش الإسرائيلى والتى بدونها لاوجود لليهود فى فلسطين.

يزداد وقع الإحساس بالحياة على خط النهاية لدى اليهود بعد حرب ١٩٥٦. ولقد عبر **الترمان** عن هذا الإحساس بصورة واضحة من خلال القصائد التى كتبها قبل الحرب. وفى أثنائها وهو فى هذه القصائد لا يعتبر الصراع العربى - الإسرائيلى صراعا سياسيا محليا، بل هو صراع يحمل طبيعة مصيرية. ففى قصيدته «**فى بداية يوم**» التى تعد من أخطر قصائده، يبرز مدى الحقد والكراهية التى يكنها الشاعر للعرب ومدى التبجح والغرور الذى يتعامل به حيث يقول:

ايتها الأمة العربية، ليس الانتقام حلمى

ولكن إذا كان ليل حلمك يسعى لضياعى

أعيد اليك حلمك، ايتها الأمة العربية

أعيده اليك فى تابوت خشبى

أيتها الأمة العربية، منذ قيامى لم تدخرى جهدا

أشعلت بين النيران والموت من حدودك

....

أيتها الأمة العربية، إنك حينما تقومين علىّ

تثيرين عدوا لم تعرفيه من قبل

وتشهد على ذلك حياته التى ظهرها إلى الحائط

وتاريخى مع الرب.

....

أيتها الأمة العربية، فكرى قبل فوات الأوان

الخيط آخذ فى النحول

فى أحلامك قيودك على يدى

وهاكمك يحكم علىّ بالطرد

أفيقى من أحلام الحماقة

فقد تكون هذه هى اللحظة الأخيرة

سيريك القتال كثيرا، ولكنه

لن يريك هذه الأمة على بطنها

وهكذا تقترب الصورة من الكشف عن الوجه الحقيقى للصهيونية التى لا تدخر جهدا فى قلب الحقائق، حيث تتناسى أنها هى التى اغتصبت الأرض، وأنها دائما هى التى كانت تبادر بالحرب ضد العرب. فتدعى - وكما جاء فى هذه القصيدة - (**منذ قيامى لم تدخرى جهدا/ إنك حينما تقومين علىّ تثيرين عدوا لم تعرفيه من قبل/ افيقى من احلام الحماقة/ سيريك القتال كثيرا**).

وتسفر الصهيونية عن وجهها الحقيقى. فبعد أن عملت على تجميع يهود العالم فى فلسطين، وبعد أن أعلنت عن

عدائها لبريطانيا خلال فترة الانتداب (على الرغم من كل الشواهد التاريخية التى تثبت أن بريطانيا كانت تعمل لصالح القوى الصهيونية). وبعد أن دخلت فى صراع مع القوى الوطنية العربية فى فلسطين، ودخلت فى حروب مع العرب الذين هبوا لنجدة فلسطين. وبعد أن صرخ الشاعر غداة حرب ١٩٥٦ قائلا: **«لسنا متعطشين للأراضى»، بعد كل هذا تنتقل الصهيونية إلى المرحلة الأخيرة فى مخططها وهى «التوسع الاستيطانى» على كل ارض فلسطين ومحاولة تحقيق** حلم **«من النيل إلى الفرات»؛ فها هو الشاعر نفسه يصبح** من أوائل المتحدثين عن أيديولوجية «حركة من أجل أرض إسرائيل الكاملة» التى تكونت فى إسرائيل بعد حرب ٦٧ ومازال لها تاثيرها حتى الآن، حيث يقول: «إن حرب ٤٨ **منحتنا اعلى قيمة وهى شرط لا يمكن التنازل عنه نحو استمرار تاريخ الأمة، وهو «الحرية السياسية». تلك الحرية السياسية التى اقتنصها اليهود عام ٤٨ هى التى اعطتنا فى حرب ٦٧ كل فلسطين. وكما أشرت إلى أن الانتصار فى هذه الحرب كان بالنسبة لنا ضرورة حياة، فهكذا ايضا إنجازات هذا النصر. وكل الافتراضات التى تخاطر بالمحافظة على هذه الإنجازات، يجب أن ينظر إليها على انها جاءت لتقوض هذا الانتصار ذاته».**

وفى مقاله **«إزاء واقع لا مثيل له»** يقول:

«إن الانتصار فى هذه الحرب يرجع فى الأساس إلى أنه شطب بالفعل الفرق بين دولة إسرائيل وأرض إسرائيل. وهذه هى المرة الأولى منذ تدمير المملكة اليهودية الثانية توجد إسرائيل فى ايدينا. وهذا التلاحم التاريخى ينقصه عضو واحد وهو «شعب إسرائيل» الذى ما زال اغلبه فى الشتات.. الدولة والأرض هما الآن جوهر واحد».

وهنا نجد فى نظرية **الترمان** بعدين رئيسيين، يعبران عن تجاوب واضح مع التطبيق الصهيونى فى فلسطين:

البعد الأول: التطرق لمسألة شرعية السيطرة اليهودية على الجزء الغربى من فلسطين وأيضا على شبه جزيرة سيناء، وزعمه فى ذلك تاريخى وليس مجرد وجهة نظر علمانية. ويدين «النظرة الشاملة» التى يفسر بها اى حديث عن العلاقة بين اليهود وما يدعون أنه الوطن التاريخى باعتبارها صوفية وأسطورية، حتى فى الوقت الذى تطرح فيه هذه العلاقة بالمفاهيم العلمانية.

البعد الثانى: تجسيد العلاقة بالأرض. حيث تشكل الضفة الغربية أعماق علاقة اليهودى بالأرض. والتنازل عنها سيكون بمثابة تنكر للوعى التاريخى/ القومى وللذاكرة الجمعية لليهود، وهى الذاكرة التى تربط اليهود بكل فلسطين من خلال علاقة خاصة بالماضى اليهودى.

كما أنه يرفض رفضا قاطعا مقولة «السلام مقابل الأرض» والتى شاعت فى بلاغيات دوائر اليسار منذ حرب ٦٧، كما يزعم أيضا أنه بناء على الخبرة فى الحروب التى خاضتها إسرائيل مع العرب، لابد من أن يتشكك فى احتمالات التوصل إلى سلام حقيقى مع الدول المجاورة.

كما أن الشاعر لا يعترف بوجود شعب عربى فلسطينى له خواص توحدية ذاتية. فإن الصراع لديه هو صراع بين اليهود و «الأمة العربية»، ولذلك فإنه لايجب افتراض أن هناك «رؤية فلسطينية»، تسعى لتقويض جذور الوجود اليهودى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نــورا أمــين

الفنانة «سامية حلبى»

الجنسية فلسطينية ـ أميريكية والهوية عالمية...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«سامية حلبى» فنانة عربية ـ فلسطينية أولاً وأخيراً كما تعتبر نفسها، على الرغم من أنها تعيش فى الولايات المتحدة الأميريكية منذ كان عمرها أربعة عشر عاما.

فذكريات القدس ـ موطنها الأصلى ـ ما زالت تقبع فى ذاكرتها وتغذى أعمالها الفنية التى تتطور بفضل تكنولوجيا أمريكا، ذلك البلد الذى عانت «سامية» أحيانا من اضطهاده لها لكنها لم تنكر أبدا امتزاج هويتها الأصلية بثقافته.

تخرجت «سامية حلبى» فى جامعة إنديانا حيث قامت بدراسات عليا حتى عام ١٩٦٣، ثم بدأت بتدريس الفن التشكيلى لعدة سنوات فى المدارس الثانوية قبل أن تنتقل إلى هيئة التدريس بجامعة ييل Yale لمدة عشر سنوات.

ومنذ عام ١٩٧٦ تعيش «سامية» فى مدينة نيويورك حيث تعمل فى تصميم اللوحات التجريدية مستعينة بالكمبيوتر مما مكنها من الوصول إلى أشكال فنية لانهائية وأتاح لها التحكم فيما تنتجه بشكل أفضل ودون تكاليف شراء الخامات الفنية الباهظة، كما وفر بالطبع كثيراً من الوقت والجهد.

وإلى جانب ذلك امتدت تصميماتها الفنية خارج نطاق اللوحات التشكيلية ـ الكمبيوترية (التى تطورت على يد «سامية» فيما بعد إلى أشكال تتحرك وتتطور ببطء أمام المشاهد وعلى شاشة التليفزيون الموصل بفيديو، مما يعتبر آخر صور تأثير التكنولوجيا على الفن وامتزاجها به) لتصل إلى مجال تصميم الأزياء للعروض المسرحية الراقصة، حيث قامت بتصوير حركات الراقصين فوتوغرافيا قبل أن تخضعها للكمبيوتر ليجردها إلى خطوط أساسية ـ أفقية ورأسية ومائلة ـ متداخلة، لتحولها هى فيما بعد إلى رسومات تطبع على

(*) هذا المقال منقول بتصرف عن حوار بالإنجليزية مع الفنانة سامية حلبى.

ملابس الراقصين، فيرى المشاهدون الحركة فى الوقت نفسه الذى يرون فيها صورة الهيكل الأساسى لهذه الحركة على الملابس، كما يرونه فى شكل تجريدى مشابه على شاشة الڤيديو العملاقة فى خلفية العرض الذى صممته «سامية حلبى» أيضا. ومع إبداعها فى الفن وفى التكنولوجيا، فإن «سامية» لم تسلم من اضطهاد مؤسسات السلطة التى لا تكف عن تجاهل غير الأوروبيين الغربيين، بل تنبذ اجتماعيا وإعلاميا العرب والهنود الذين ساهموا بشكل ملحوظ فى تطوير الصناعة والتكنولوجيا الأميركية بسبب تفوقهم المعهود فى العلوم والرياضيات، وأبسط مثال على ذلك هو الدعاية الأميركية التى تتخذ صورة الأوروبى الغربى الأشقر للإعلان فى صناعتها وصانعيها، فى الوقت نفسه الذى لا تتوانى فيه هذه الصناعة فى استغلال المواهب والعبقريات العربية والشرقية لصالحها.

أما فى حالة «سامية حلبى» التى تقتنى متاحف أميركية عديدة أعمالا لها، فيتجسد ظلم المجتمع الأميركى على المستويين الإعلامى والفنى؛ حيث ترفض هذه المتاحف عرض أعمالها فى معارضها العامة ربما حتى لا ترسخ صورة الفنان العربى الناجح - تلك الصورة التى تروج بالضرورة للثقافة العربية - خاصة حينما يتعلق الأمر بامرأة عربية من القدس فى مجتمع ينظر فيه إلى الفنان، أو الرسام على وجه الخصوص، بوصفه جنديا من جنود الدعاية للرأسمالية وثقافتها. هكذا أيضا رفضت فرقة الرقص التى صممت لها «سامية حلبى» الملابس والخلفية المسرحية، أن تكتب فى برنامج العرض الذى يوزع على الجمهور اسم البلد الذى ولدت فيه «سامية» حفاظا على الود مع السياسة والفنانين المدافعين عن إسرائيل.

ومع ذلك فإن هذه الفنانة التى جاهدت الشعور بالاغتراب والنبذ والاضطهاد، وحفرت فى الصخر بإرادة حديدية لتصنع لها اسما فى الوسط الفنى الأميركى حيث تستعر المنافسة كل يوم أشد من الذى قبله، تؤكد انتماءها للثقافة الأميركية حتى وإن كان لا يضارع انتماءها للثقافة العربية التى ينبع منها إبداعها ليتطور عند لقائه بالنسق التكنولوجى الأميركى. تفضل «سامية حلبى» أن تعتبر نفسها عربية الأصل تطمح إلى العالمية، وترى أن فنها هو رحلة إبداعية وصلت معها إلى مرحلة التكنولوجيا، وبدأت منذ عشرات القرون برسومات فى الهند وشمال أفريقيا فى مرحلة ما قبل التاريخ، وقبل أن يبدع العرب الكتابة والحروف ويتطوروا فنيا بهذه الرسومات تطورا لا يقدره سوى المتعصب للغرب. ولعل الجمهور الأميركى والأوروبى لا يعرف أن الرسومات التجريدية قد بدأت على يد العرب فى العصور الوسطى، وذلك بسبب التعتيم الإعلامى على هذا الأمر، والذى يؤدى برؤيته المتحفية للفن العربى والإسلامى إلى اعتبار منتجات هذا الأخير مجرد أدوات لتزيين المنازل أو اكسسوارات لديكور الأماكن؛ ويساعد على هذا التعامل مع هذه المنتجات خارج سياقها الثقافى، فلا يستطيع الطرف الآخر أن يدرك الجو العام والمعمار الذى يحيط بها. وتعتقد «سامية حلبى» أن ظلم الغرب للعرب لا يباريه سوى ظلم العرب لأنفسهم، ومثل محاولة بعض الفنانين التشكيليين العرب أن يروجوا لرسوماتهم بأن يقحموا عليها موتيفات من الخط العربى فتصبح أكثر مبيعا كما لو كانوا يستخدمون أحد أشكال تعبير الهوية العربية عن نفسها استخداما تجاريا، فيقللون من قدرها ومن قدر فنهم الذى يتحول فى هذه الحالة إلى عرض من أعراض الإحساس بالنقص أو الدونية.

«سامية حلبى» تقدم لنا نموذجا فريدا، ليس فحسب للوجود الثقافى العربى فى الغرب، أو للتأثير الغربى على الفن العربى، بل للهوية الغربية والشرقية حينما تمتزجان، لتظهر فى النهاية هوية عالمية تتغذى على اختلاط الثقافات وتعددها، هوية ربما تكون أصيلة وكامنة منذ بدء الحضارة لكنها لا تفصح عن وجودها إلا فى أشكال من الاختلاف والتباين تميز بين البشر وتجمع بينهم حتى إن استغلها بعضهم استغلالا سيئا لتحقيق نوازع عصبية قومية هى كامنة منذ البدء.

برنارد فرانك*
ت: أحمد عمر شاهين

عن الشعر العبرى الحديث

يعتبر بياليك، وتشيرنيكوفسكى وشنئور شعراء الشتات فى الشعر العبرى الحديث، أما من تبعهم من الشعراء فقد تخلوا عن جذورهم الأجنبية، وأصبحوا يُعرفون بالشعراء الفلسطينيين (قبل ١٩٤٨) بعد هجرتهم إلى فلسطين، وقد تمت الهجرات اليهودية الأولى إلى فلسطين فى ثلاث موجات كبيرة مميزة:

الموجة الأولى سنة ١٨٩٠ مع بداية الاضطهاد الروسى لليهود، الموجة الثانية فى أوائل القرن العشرين شجعتها الروح التى انتشرت نتيجة للثورة الروسية سنة ١٩٠٥، الموجة الثالثة جاءت بعد الحرب العالمية الأولى وكانت نتيجة لتصاعد عمليات اضطهاد اليهود ايضا.

حين قامت الثورة الروسية سنة ١٩١٧ أعلنت أن اللغة العبرية لغة دينية برجوازية، ومنعت استخدامها فى روسيا، وسجنت عددا من الكتاب اليهود لنشاطهم المعادى للدولة، وبتأثير من **مكسيم جوركى** لدى لينين، أفرج عنهم على أن يغادروا البلاد. وقد كانت روح الريادة مغرية ومعدية بالنسبة للعديد من الشعراء، فأصبحوا يسعون للهجرة إلى فلسطين، وقد دفعتهم هذه الهجرة، وهم كتاّب الشتات، بعيدا عن شعر الحزن والوعظ، وأوجدت فى شعرهم الفرحة والتعاطف.

وأصبح الشعر الدعائى، فى هذا الوقت، حتميا، فقام شعراء «الكيبوتس» بتمجيد العمل اليدوى وتربة أرض الميعاد، ومثل معظم الشعر الدعائى، فقد ظل شعرهم مرحليا ومناسبا لروح زمانهم (من هؤلاء الشعراء: **ليفى بن أميتاى، بنيامين تاننباوم، جيهيشوا بابينوف وفانيا بيرشتاين**).

ظهر بجانب هؤلاء الشعراء، كتّاب الموجة الثانية من الهجرة مثل: **ريمون، راشيل، وشيمونى** الذين تغنوا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* برنارد فرانك هو أستاذ الأدب المقارن بجامعة **بافالو** فى نيويورك، والمقال من مقدمة كتابه «**الشعر العبرى الحديث**» الصادر عن جامعة «**ايوا**» فى الثمانينيات..

بفرحة الاستيلاء على الأرض الجديدة، ومع أنه من الصعب القول إنهم مجددون بالنسبة لمن سبقوهم، إلا أن مجال رؤيتهم كان أرحب من شعراء الكيبوتس، ونجحوا فى تبسيط مقاييس **بياليك** والتوراة الصعبة، فمثلا كانت **راشيل** (١٨٩٠ - ١٩٣١) رائدة فى كتابة القصائد باللغة العبرية الدارجة، وضمنت قصائدها حبها للأرض وأحزانها الخاصة.

بجانب هاتين المدرستين الساذجتين، برزت مجموعة مختلفة من الشعراء يمكن أن نطلق عليهم الشعراء المدنيين (نسبة إلى المدنية) تتحرك بعكس الروح الجماعية للكثرة، تنظر إلى العيوب والنواقص وتنقدها، من هؤلاء الشعراء **إبراهام شلوفسكى، ناتان الترمان، ليئه جولدبرج وأورى جرينبرج**.. وكان تأثرهم الأدبى مستمدا من أوروبا الغربية، من فرويد والرمزيين الفرنسيين والتعبيريين الألمان، وجد هؤلاء الشعراء أنهم لا يستطيعون تجاهل قلق الفرد وسط الحماسة الزائدة فى أيامهم، وهكذا نجد شاعرا مثل **إبراهام شلوفسكى** يتعامل فى قصيدته «خطبة مواطن عن جيرانه» مع الضيق واليأس من الحياة فى المدينة ، يقول:

شقتى فى بناية خماسية الطوابق
نوافذها متقابلة
كوجوه متعددة فى مرآة.
تجتاز مدينتى سبعون مواصلة.
كلها تنضح حتى الاختناق
بنتانة الأجساد

بينما نجد **ناتان الترمان** فى قصيدته «الليلة» ينقب فى غربة زوجين، وفى عجز الإنجاز بين محبوبين على المستويين الجسدى والعاطفى:

الليلة
تنافر هذه الجدران
معركة من الصمت
بين الجسدين المتقاربين
كحياة زائلة لشمعة

بينما تغنى **ليئه جولدبرج** بحرارة - ومع ذلك ليس بحميمية - عن الطبيعة والحب . ولم تعتنق قط أى آراء قومية فى شعرها:

مئات من لحظات الصمت
ولا دمعة واحدة.
الجبال خرساء
خطونا منهكين فى الشوك
وهبت الريح جنوبا
فى مفترق الطرق وقفت زيتونة عتيقة
وجهها المجوز استسلم للريح الدائمة
خطونا مهزومين وسط الشوك
وهبط الليل.

- ٢ -

فى أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات بدأ القراء يلتفتون إلى جيل جديد من الشعراء لهم أسلوبهم الخاص وسخريتهم ورؤيتهم الجديدة، وقد أطلق عليهم جيل **البالماخ** (وهم الذين اشتركوا فى حرب ١٩٤٨)، بعضهم وُلد فى فلسطين والبعض الآخر جاء إليها صغيرا، ومعظمهم عاشوا فى «الكيبوتسات»، اختطوا لهم خطا جديدا، فلم يحركهم إفراط **بياليك** فى تعصبه ولا تقيد شعراء سنوات الحرب العالمية، ومن هؤلاء الشعراء ومن سار على خطاهم: **يهودا عميحاى، بنيامين جلاى، أمير جلبوع، شلومو تانى، حاييم جورى، أفنر ترينين وأبا كوفنر.**

وقد تحولوا إلى الأدب العالمى يستقون منه ويقلدونه، وأضحى مصدرهم الرئيسى هو الأدب الأمريكى والإنجليزى. وفى بلد تصعد وتسقط فيه الرموز السياسية بسرعة، فإن العقد المبرم بين الشعراء وتحلق جمهورهم حولهم كان قصيرا، وعاش شعراء المدنية ليجدوا أنفسهم محل هجوم وانتقاد، وبأن نغمتهم لم تعد مرغوبة.

وظهر فى الخمسينيات والستينيات شعراء أصغر سنا مثل «**ناتان زاخ**» بدأوا يشجبون التنميق الزائد فى النظم ويطالبون بلغة نثرية مباشرة للشعر، لغة تخدم المشاعر والأفكار فقط لا أن تكون زينة لهما. باختصار سار الشعراء الأصغر سنا على خطى الشاعر الأمريكى **وليم كارلوس وليامز**.

فى عقد السبعينيات والثمانينيات، ومع تذبذب الأشكال الشعرية عموما، برزت أذواق شعرية مختلفة مرة ثانية، فشعراء مثل **مئير وزلتير ويوناه والاش وعوديت بيليد** ارتكزوا مرة أخرى على فنية اللغة، واهتموا - بشىء من العدالة الشعرية - بالإفراط فى الفردية، والعودة إلى الاهتمام بالأسلوب والنظر إلى العالم ككل بحيث يخيل للمرء أننا نعود مرة ثانية إلى البدايات مع **بياليك**، ومع ذلك فإن التاريخ لا يتحرك فى دوائر، والنهايات الحلزونية لا تتلامس، فالشكل الحالى يقع فى مكان ما بين **بياليك وزاخ** وإن كان أقرب إلى الأخير نوعا ما.

فى الوقت نفسه لم يقف الشعراء الأكبر سنا ساكنين، **فليئه جولدبرج** فى سنوات حياتها الأخيرة أظهرت بوضوح قدرتها فى الفعل الشعرى مستغنية عن غنائيتها الملازمة لها، ففى قصيدتها «مخاطر التدخين» تصور آلام القلب والوحدة فى العمر الطويل، بالسخرية والإقلال من شأنهما. كما أن **أمير جلبوع** - من جيل **البالماخ** - بدأ بالتجريب فى اللغة، ونستطيع أن نرى فى أعمال هؤلاء الشعراء المتأخرة مستويات توازى مثيلاتها فى الأدب العالمى، تأثرا **بنيرودا وميروين وأوريان ريتش** على سبيل المثال، وجميعهم تقريبا تخلوا عن البحور الثابتة والمقطوعات ذات الشكل الجامد فى سبيل أشكال أكثر تحررا.

- ٣ -

فى فترة قصيرة نسبيا وُجدت فى الشعر العبرى المعاصر كثير من التقسيمات إلى فترات ومدارس أدبية، لو نظرت إليها من بُعد لوجدتها مندمجة بعضها ببعض كالغابة، ولكى نستطيع فهم هذه الغابة، اخترت شجرة واحدة لتحليلها من زاوية قريبة تعطى فكرة عن الغابة جميعها، واخترت لذلك الشاعر **دان باجس**: يعتبر **باجس** أحد أهم الشعراء العبريين اليوم، فى ديوانه «مخ» Brain نجده يكتب ما يمكن تسميته بالشعر العالمى، ونماذجه تبدو إنجليزية - أمريكية، ولغته مريحة وشعبية، مفرداته مطعمة بكلمات أجنبية، وبرغم عدم النقاء الذى تبعثه هذه المفردات المتناثرة وسط اللغة التوراتية، فإن لها تأثيراً منعشاً يجعل المرء يقول فى النهاية: **لاشىء مقدس**:

يستخدم **باجس** باستمرار لقطات سينمائية، ينتقل من الواقعية للفانتازيا، ومن الحقيقة إلى الخيال، ومن الحاضر إلى الماضى، من المأساة إلى الملهاة ويعود مرة ثانية.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

فى قصيدته «قلب مرتجل» يتحرك من واقع القلب إلى خياله، وما يبدأ باعتباره استعارة مطلقة يكتسب واقعية كاملة: المدرج والخيل والأوركسترا، الكل مهيأ لتداعى الاكروبات، ثم فى آخر سطر فى القصيدة نرجع بلطف إلى الحقيقة الخارجية:

لكننا يا قلب..

نعيش فى الفضاء الأزرق

وهذه السقطة الحرة..

وهذا الفرح اللاذع.

فى الصورة التى يقدمها فى قصيدته «حفريات»، ينتقل **باجس** من عالم الحيوان إلى عالم الفن، ومع ذلك فإن إلهة الحب الأثرية التى تتحول إلى رخام ليست ناشزاً وسط كل المنكرات الأخرى فى القصيدة. فإلهة الحب «أذرعتها هواء» ليس فقط بواقع حال التمثال، ولكن أيضا بالسمكة التى «رفضت نفسها/ وتركت فقط بصمة عظامها على الصخر».

ڤينوس برفضها ذراعيها رفضت الحب، ولكن السخرية القاسية فى القصيدة تأتى من معرفتنا أن **ڤينوس** لم يكن لها رأى فى فقد ذراعيها أكثر مما تملك تلك السمكة من رأى فى فقدان جسمها على الصخر المصهور.

فى قصيدته « نقطة الأصل» نتتبع المتحدث وهو يتأمل ويتجول خلال ذاكرته «فى المكتبة عند الغروب» واقعه الحالى صعودا إلى طفولته، متحررا من الزمن، يطير مسرعا إلى نقطة السكون فى فراغ فسيح «تاركا وراءه أثر الماضى الشفاف»، كطيران خيالى لصاروخ فى الفضاء، ويعود ثانية بغير توقع برغم حقيقته، فالماضى وقود يدفع المتحدث وراء الحقيقة والزمن والجاذبية.

فى قصيدته «سافان» يذكرنا بقصيدة «وتمان» حيوانات، فى تصويرها ضعف الإنسان وحماقاته، وتسير القصيدة قدما واقعية ومنطقية تماما، ثم فجأة يقلع الخيال، الإنسان هو المخلوق الوحيد الذى «يركب مستطوعا دراجة نارية، ومع ذلك يقلب هذه الوسيلة الكوميدية بسخرية:

له عشرون إصبعا

وأذنان

ومئة قلب.

فى تعامل «**باجس**» مع الأشياء نتذكر «**ريلكه**»، الفرق أن قصائد «**ريلكه**» تشتمل على ملاحظات ميتافيزيقية بينما «**باجس**» يبتعد متوغلا فى السريالية.

لم يتنكر **باجس** لجذوره، فقصيدة «الإخوة» تدور حول قدر **قابيل** القاتل الأول، وفى قصيدة «سيرة ذاتية» **هابيل** الذبيح هو المتحدث وقد أصبح المقتول الأول، كلتا القصيدتين تتخذان من رواية التوراة نقطة البداية، ومع ذلك نخرج بتصور أكثر اتساعا، **قابيل** ليس المجرم تماما، و**هابيل** ليس الضحية تماما.

وباجس لا يتدخل فى قصائده، كالمخرج الذى يعرف عمله تماما؛ يترك شخصيات موضوعاته تنطلق بكل قوة تصوراتها، ويحوم حضور الشاعر فقط بلهجته، كالابتسامة مثلاً. يوجد فى شعره حس بالسرعة والتنوع كما لو أنه يريد أن يعوّض عشرين قرنا من الزمان كان فيها نتاج الشعر العبرى بطيئا، ولذا يبدو شعراء العبرية الطليعيون غير صابرين، يريدون أن يعبرُوا عن كل موجة جديدة فى الأدب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فتجربة «أمير جلبوع» فى بناء الجملة تقتفى خطى «جرترود شتاين»، وكلمات «داڤيد أفيدان» تسير فى إثر رواية جيمس جويس «فينجانزويك» بينما «بنيامين جـلاى» ينقض على التعبيرات الأجنبية، مختلفا عن «باجس» باستخدامها بعضوية أكثر فى شعره.

- ٤ -

يوازى عنصر السرعة فى الشعر العبرى الحديث، الصراع الحاد للأولويات فى التزام الشعراء.

والصراع فى الشعر الإسرائيلى المعاصر يتمثل فى اتجاهين: اتجاه الواجب نحو الآخرين.

واتجاه يتركز حول الذات أى واجب الفرد نحو نفسه.

ويتحدد هذان الاتجاهان فى عدة موضوعات: الله/ الدين والقومية والروابط العائلية والحب الرومانسى والصداقةوالعالمية.

أ - الله/ الدين: عند اليهودى الإسرائيلى فإن الدين والقومية لا ينفصلان، كل طفل فى إسرائيل سواء يذهب إلى مدرسة عامة أو دينية يجد نفسه يوميا مغموسا فى الدين، ولكن لكى تسير عجلة الحياة لابد من الفصل بين الحياة والدين. ولقد برز الصراع عدة مرات حول هذا الموضوع، وقذف المتدينون المتعصبون العربات بالحجارة لأنها تعمل يوم السبت.

بالنسبة للشاعر فإن هذا الصراع الدينى العام قد ضاق حتى وصل إلى عقيدته، ولكن بسبب التزمت الدينى فى إسرائيل، فإنه حتى بالنسبة لمحطمى التقاليد الدينية، فالأمر ليس سهلا للوصول إلى جواب شخصى ذاتى، فجذور الشاعر واهتمامه برد فعل الجماهير تجاه عقيدته، مازال يدخل فى الاعتبار، فليس مستغرباً إذا لسنا أن شعائر العابد مازالت عالقة فى القصيدة العبرية المعاصرة، ليس فقط بلغتها التوراتية ولكن بإشاراتها إلى التوراة وما سبقها من قوانين دينية وكتب الصلوات عموما، وحين تحكم هذه الإشارات القصيدة، فإنها تموت ميتة طبيعية عند الترجمة، وأية ملاحظات أو تهميشات لن تعيدها للحياة ثانية. مثلا فى قصيدة «إلى نتسير» نزهة ليلية تسرد حزن فقدان صديق:

مضينا
أنا والليل وفردريكو
قطّعنا القمر شرائح
وخففنا الحزن بالغناء
قال الليل: الرياح
وقال فردريكو: الجيتار
وقلت: الصمت.
ثم قرعنا النوافذ
فقامت المدينة كلها إلى حلمها
فأعطينا كل فرد شريحة من القمر
وبكى فردريكو أغنية وحيدة
حتى تقطعت أوتار الجيتار
وتجولنا ثانية فوق الأرض العارية
أجبناها بوحشية
وذهب الليل وراء القمر
وذهب فردريكو فى دم أغنية
وبقيت وحدى لأحكى...

يمكن للشطرة الأخيرة أن تقف دالة على نفسها، ومع ذلك تكون دلالتها مكثفة إذا عرفنا فيها كلمات الرسول الذى جاء يبلغ أيوب سوء حظه، فالفقدان هنا يحقق أمرا عالميا والألم يتضخم.

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.co

ومثلا فى قصيدة «توفيا دبنر» أبى:

تلك الليلة ذاتها

سطع والدى

ككرة فى سفينة نوح

تلك الليلة ذاتها

كنت كظل يلتصق

بأجنحة الضوء

أما الليلة.. فأبى

يكتسحنى..

كما يحيط الظلام بالشمعة..

إن الممتلكات الدينية التى وصفها «بيـاليك» فـى قصيدته التى تحمل العنوان نفسه لا توجد هنا، فالشاعر قد استخدم لغة مشتقة من كتاب الصلاة، المقطوعتان الأولى والثانية تبدآن: تلك الليلة ذاتها، والمقطوعة الأخيرة تبدأ: الليلة..، فى كتاب الصلاة هذه الكلمات تبدأ فى الإجابة عن سؤال: كيف تختلف هذه الليلة عن باقى الليالى؛ والتى يسألها الولد تلقائياً لأبيه عن أمسية البسفور.

كثير من الرموز الجارية فى الشعر العبرى الحديث والمعاصر لا تزال تشتق من الأرض والنصوص التوراتية، فنحن نعيش فى عصر يرى أن امتداد اعتقادنا بإله تقليدى يؤخذ غالبا باعتباره مقياساً عكسياً لذكائنا، فالشاعر الإسرائيلى إذن فى حيرة مضاعفة، ويمكن أن نسميه ساذجا أو يهوديا «غلباناً»، ويجب على النفس أن تحارب كل هذه التناقضات الكثيرة لتؤكد معتقداتها. لكن الفجوة تتسع مع بعض الشعراء الأصغر سنا، **فناتان زاخ** وهو معاصر **لباجس** يشبّه الله برجل يجلس عند طرف شارع يراقب المشاة اللاهين عن وجوده، والمتحدث فى قصيدة «**دوف خومسكى**» «المسافة بينى وبينك» يقولها بشكل أقسى، شاكيا من التفاوت بينه وبين الله.

فى بلد حيث الموت عنفا حادث يومى، يجب على الأحياء التشبث بالاعتقاد فى الروح والخلود، بالنسبة للشاعر «**بنيامين جلاّى**» الإجابة واضحة قاسية:

أتعيش روح الإنسان إلى الأبد؟!

من الذى يعد! المحبة أم اللعنة؟

كلب حى خير من أسد ميت

لأن الحياة لا تمنح مرتين.

بالنسبة «**لإسرائيل أفرات**» وشعراء كثيرين لاتزال الروح حقيقيه ومقدسة إلى أبعد حد، وإن كان «**دان باجس**» يهزأ بالأرواح الهائمة التى تشكك بالأعراف.

ب - القومية:

وقع الشاعر الإسرائيلى بين ضغوط خارجية وداخلية، ليبرر قيام الدولة ويُعلى تقاليدها من ناحية، وليعبر عن حقيقته الفنية من ناحية أخرى، وهو يعرف أن الأخيرة هى التى تؤكد مواصفات عمله باعتباره فنا باقيا عبر الزمن. الشعر المحلى مدّعى الوطنية يمكن رؤيته فى الفترة القصيرة منذ أوائل القرن العشرين فى قصائد شعراء **الكيبوتس**، ولم يستمر ذلك طويلا، حتى التفاؤل المجرد بدأ يتضاءل نتيجة تطور الأحداث، وحتى النقد الاجتماعى الذى احتاج إلى شجاعة لكتابته تحول إلى مجرد دعاية، وعلى طريقة شعراء العصر الوسيط الإسبان، كتب الشعراء الإسرائيليون كثيرا من القصائد للاحتفاء بالمدن التى احتلوها خاصة القدس.

هذه القصائد تختلف بشدة عن القصائد التى كتبت عن أماكن أجنبية، وبالطبع فإن الكتابة عن أماكن أجنبية

تحرر الكاتب من رقيبه الداخلى لولائه القومى وولائه للدولة.

وقد وُجّه النقد إلى الشعراء لعدم تعاملهم مع موضوع الصراع العربى - الإسرائيلى، فقد التزم الشعراء بالشيء الوحيد الممكن ... الصمت. ولو كانوا فى سبيل الدعاية لإسرائيل، لأمكن تسخير أدبهم ليكتبوا أو يفكروا بحرية، فضغط الرأى العام عليهم، أو توقع هذا الضغط، يجعل التخلى عن ذلك مستحيلاً، فالشعراء الذين اشتركوا فى حرب ١٩٤٨ مثلا وبدأوا فى التعبير عنها، لم يحددوا فى شعرهم وقائع معينة و أماكن أو أزمنة.. ولكن مشاعرهم كانت واضحة مع الفكر الصهيونى.

جـ - الروابط العائلية:

الصراعات الناتجة عن العلاقات الأبوية والزوجية ليست بالطبع خاصة بالشعر الإسرائيلى، ولكن شدة الروابط العائلية اليهودية تزيد من حدتها.

كثير من القصائد تتعامل مع العلاقة بين الأب والابن لأنها مسيطرة فى الأدب العبرى أكثر من العلاقة الأوديبية بين الابن والأم، لكن الذنب والاتهام الموجودين فى هذه القصائد يشيران إلى وجهة أخرى، فالمتحدث يشعر أنه خذل والده، وعادة يكون الأب ميتا؛ لم يحبه بما فيه الكفاية، ولم يساعده بما فيه الكفاية، أو يشعر أن الأب قد خذله فى توقعاته وأنه لم يعطه الحب الكافى.

أين الطريق إلى البيت، يا أبى؟
يا بنى: الطريق إلى البيت أين؟
خائف يا أبى فالدنيا تظلم
يا بنى الدنيا تظلم وأنا خائف!

هكذا يكتب **«اتيامار يعوز كيست»** فى قصيدته «أبى»، فالأب الذى يُنظر إليه باعتباره هاديا، يبدو هنا صدى لابنه، العجز نفسه والرعب نفسه يطوقهما والشاعر يخرج من هذا بمزيج من الشفقة والتقارب.

التركيز على علاقة الأب - الابن يفسّر عمليا عشرات القصائد التى تتناول هذا الموضوع، ولنرجع إلى قصة التضحية الواجبة من **إسحق (اسماعيل)** لأبيه إبراهيم.

القصائد التى تتناول موضوعَ الزواج نادرة. ربما تفسر مقولة **«ريلكة»** الحب الفاشل أكثر بكثير من الحب الناجح». فالعلاقات الزوجية، إذا عولجت شعرا، تظل غير محددة، فمثلا قصيدة **«ناتان الترمان» «الليلة»** تتحدث عن زوجين يعرفان بعضهما منذ مدة طويلة، ويتقاسمان الفراش نفسه، وبينهما علاقة زوجية كاملة، ولكنه لا يخبرنا بشيء محدد عن ذلك فى القصيدة.

د - الحب الرومانسى:

القصائد عن عذابات الحب وفشله عامة فى الأدب الإسرائيلى كما فى غيره. الصراع هنا ليس مع الزواج التقليدى والدين، بل معظم الصراع يحدث بين التوقعات والواقع أو كما قيل «القلب يطلب أكثر مما يستطيع أن تعطى الحياة».

فى قصائد **«استر راف»** وإلى درجة ما فى قصائد **«ليئه جولدبرج»** يوجد إحساس قلق بإنكار الذات أمام المحب الرجل، إحساس الأمير الساحر وسندريللا التى لم تأت من وراء الفرن، ومع ذلك حتى هؤلاء النسوة اللواتى يضعن كل حيواتهن على خط الحب، نجد بالمقابل أن الفنانين بدعواتهم العديدة مستغلون شرهون إلى للتجارب التى ادخروها من الامهم، لعسل أغانيهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القادمة. نجد في العديد من القصائد انعدام القدرة في الحب الرجل.

في قصيدته «ث. كارمي» (يقظة) مثلا، نجده يرهب مواجهة حبيبته في ضوء النهار، وفي قصيدة **لـنـاتـان زاخ** «من عالم لآخر» نجد أن الرجل العاجز تحطمه ضحالة وسائل الأنثى المتزايدة، ومع أن هناك قصائد تتحدث عن الحب الناجح، إلا إنه قُصد بها أن تكون قصائد مرحة مثل قصائد «**أهارون أميره**».

هـ - الصداقة:

بين الروابط العائلية والعاطفية تستكن الصداقة بشكل مريح. إعجاب رجل بآخر مشبع بالحاجة إلى العاطفة الأبوية، بينما أولاء يصبغ هذه العلاقة بشبهة علاقة حب. كثير من قصائد «الصداقة مراث» و«الخسارة الشخصية تتوازن هنا مع الحاجة القومية، وقد تصل إلى درجة اتهام النفس من أجل حياة الصديق كما في قصيدة **أوري برنشتاين** «محادثات».

و - العالمية:

النقد والشعور بالذنب يلحقان بالكاتب الإسرائيلي حين يتحول من الثقافة العبرية التقليدية إلى العالمية ومع ذلك فإن إيقاعات الشعر الأوروبي والأمريكي قد امتصت وتمثلها الشعراء اليهود مع أساطير الثقافات الأخرى. فرأينا قصائد مثل «نرسيس» لاڤرات، «دون كيشوت» **لتومير**، و«أوديسيوس» **لجوري** .. وكلها تستخدم رمزاً ملائماً لصراعات الشعراء.

ز - الذات:

يسحب الشاعر الإسرائيلي الذات ليدفعها ويسقطها إلى أسفل بقوى معارضة لتتمثل في القصيدة. يقول **إسرائيل اڤرات**:

يقولون: الطائر يصير
أكثر حلاوة
حين يكون أعمى

إن الفنان الحقيقي يسعى إلى أن يظل دائما مخلصا لرؤاه أكثر من أي شيء آخر، وإذا خان الفنان نفسه في أثناء عملية الخلق.. وخان أسباب رؤاه فليتساءل المرء مع الشاعر «**ويتمان**»

لماذا بالله يخونهم؟

أما عن المرأة الشاعرة في الأدب الإسرائيلي، وهي بالطبع أقل عددا من الرجل، ففيما عدا «**ليئه جولدبرج** التي توفيت سنة ١٩٧٠ لم تحقق أية شاعرة عبرية أخرى شهرة عالمية، ومنذ أيام الريادة لا نكاد نذكر سوى «راشيل» حتى لو لم تعد تُقرأ الآن. أما **يوكيفيد ميرياه** فلا يوجد في شعرها سوى قصائد الجيتو، أما «استوراف» و«**ميريام شتكلس**» فلا تزالان متمسكتين بقلعة القديم.

ثم هناك «زيلدا» المولودة سنة ١٩١٤ التي تمتلك حساً جميلا باللغة، وهو حس كلي وليس جزئيا وتشبهها في ذلك «**تسفريرا جار**» المولودة سنة ١٩٢٤. أما الشاعرات الأصغر سنا فإن أكثرهن شهرة وإعجابا «**داليا رابيكوفتش**» المولودة سنة ١٩٣٦ وإن كان أسلوبها مبتذلاً ومتنافراً، وهي خدعة مقصودة تعكس بواسطتها أصوات المرأة الضحية، المرأة باعتبارها لعبة أو موضوعاً جنسياً.

لماذا هذا التفريق بين الشعراء والشاعرات؟ المرء يتردد ليقرر، ربما هناك صراع في القاع، فبرغم مظهر المساواة مع النساء - فهن يخدمن في الجيش ويعملن في الأرض - إلا أن المجتمع الإسرائيلي لايزال توراتيّ التقاليد، بطراريكي الأسس.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الرحمن على عوف

نماذج من الشعر العبرى المعاصر فى حرب أكتوبر ١٩٧٣

هذه النماذج كتبت فى الشهور القليلة التى أعقبت حرب أكتوبر. وأهمية هذه النماذج تكمن فى أنها توجز الموقف الذى كان عليه الإسرائيليون بعد حرب يونية ١٩٦٧ وفى أنها تجسد كيف أن حرب اكتوبر ١٩٧٣ غيرت المفاهيم والمسلمات التى باتت راسخة فى الوجدان الإسرائيلى، وبدأ مع هذا التغيير انفتاح جديد يمهد لقبول السلام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

o

ايتان هابير**

بلا عنوان*

طابور طويل...
من النقّالات والبطاطين الرمادية (١)،
الأفق أحمر بلون الدماء
من انفجارات القذائف،
وزئير المدافع كالصراخ والعويل...
طابور طويل...
من النقّالات والبطاطين الرمادية،
وأحذية سوداء نُطلة من داخلها

(١) كان القتلى من الإسرائيليين يكفنون فى بطاطين الجيش الرمادية.
* هذه القصيدة نشرت فى صحيفة يديعوت احرونوت الإسرائيلية فى أعقاب حرب أكتوبر١٩٧٣.
** شاعر إسرائيلى ، أصبح الآن من كبار المستشارين السياسيين لإسحاق رابين رئيس الحكومة الإسرائيلية.

أحذية قتلى المدرعات والمدفعية والمشاة
والمهندسين
أحذية قتلى المظليين الحمراء
وأخرى ممزقة للمقاتلين
أحذية جديدة لجيل لم يعرف معنى الحرب
وملابس ملطخة بالدماء...
وملابس قتلى الطيارين الرمادية
بعد أن أسرعوا بسرعة الصوت الى حتفهم
ووجوه شاحبة مطلة
وجوه ضباط كلها رعب
الضباط الكبار
مثل الشباب حديثى التجنيد

وعيون أطفأتها نيران الحرب
نقالات وبطاطين رمادية
ساكتة صامتة هنا
فى مملكة الصمت
ونحن لا نملك إلا البكاء

○

ديدى مانوسى *

بعد أن وُعِىَ الدرس

أن تتجرأ وتقول الصدق
فسوف تصل الى الحقيقة
والحقيقة أننا بعد حرب الأيام الستة
ولأسباب مختلفة ومتعددة
ساد بيننا الشعور
بأننا لن نعيد ولا حتي شبرا
لا اليوم ولا الغد
ولا حتي يوم القيامة

وبعد حرب عيد الغفران
وهذا ما يؤلمنا أجمعين
أصبحنا مضطرين
ألا نكرر أخطاء الماضي
حتي لا نمنع بزوغ شمس السلام

○

حاييم حيفر **

رجوناك يا إلهى

رجوناك يا إلهى
ألا تنزل بنا حربا ثانية
رجوناك بأعلى أصواتنا
رجوناك فى همس صلاتنا

* شاعر إسرائيلى عبر بقلمه عن اهوال هذه الحرب. وأهمية هذه القصيدة القصيرة التى نشرت ايضا في صحيفة يديعوت احرونوت الإسرائيلية فى ١٩٧٣/١١/١٢ تكمن فى احتوائها على التوجه الجديد بعد أن وُعِىَ الدرس.

** كاتب المقامات العبرية الحديثة، نشر قصيدته هذه فى صحيفة يديعوت أحرونوت ١٩٧٣/١٠/٩ يعبر عن احاسيسه إزاء الحرب وآماله فى الا تتكرر بعدما راى من اهوالها.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

أدركنا من سنوات ثمن الدمار والدم
وثمن الأعداد المتزايدة لقتلانا
ورأينا الموت فى كوابيسنا
رأيناه يبنى رأس جسر إلينا
رأيناه يسير بيننا
رأيناه يهمس بأسمائنا
كهمس الأجهزة اللاسلكية
رأينا عيون نسائنا
وقد انطفأ بريقها
رجوناك يا إلهى ألا يحدث كل هذا...
عشنا يا إلهى أربعة حروب كاملة
وتذكرنا كل مآسيها وأحزانها
تذكرنا كل ما كانت تخبئه لنا
سمعنا أنين جرحانا
رأينا وجوههم الرهيبة
رأينا بناتنا فى خنادق القيادة
ينامون على أجهزة اللاسلكى
وسمعنا أبناءنا يرسلون لقياداتهم
تقاريرهم المفجعة
نزلت بنا الحرب بكل قوتها
بكل غضبها
رجوناك يا إلهى ألا يحدث
مع كل دقة من قلوبنا
مع كل نفس فى صدورنا
رجوناك ولكن
ما حدث حدث
لم يفد الرجاء
ولم تفلح الصلاة
لم يجد استعطاف الآباء
ولا حتى نواح النساء
لم تثمر الآمال
يكفينا ما حدث
فابعد عنا يا إلهى الخوف والدمار
وكفانا يا إلهى حروبا...

o

عاموس إتينجر*

أتبكين يا وحيدتى

أتبكين يا وحيدتى ؟
أم أنك تضحكين ؟
هذا يا أماه أمر محير
فعندما تهدأ الحدود

(*) شاعر إسرائيلى عبر عن الحيرة والارتباك اللذين نزلا بجماهير إسرائيل فى الحرب وبعدها، ونشر هذه القصيدة فى مجلة «بحمنيه» العسكرية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتهدأ المعارك أضحك
وعندما تذهبين عنى أبكى
وحين تقبلنى خالتى أضحك
وعندما تهرب نعجتى أبكى
وآه عندما تصيح معلمتى
أضحك وأبكى
وبكائى وضحكى يتوقف
عليها وعلى صيحتها
...
قالوا لى مرة عن قذيفة أخيرة
انفجرت وسكتت
وعن الصمت الذى ساد الوادى
وعن طفلة من قرية «جدوت» خرجت
من المخبأ
فلم تجد منازل مزرعتها
من قبل كنا لا نرى القذائف
ولا نسمعها
لا بين المنازل
ولا بين الروابى الخضراء
والمرتفعات المزدهرة
حقيقة عندى أسباب كثيرة للضحك
ورغم كل هذا فعندما أسمع هذه السطور
لا أملك إلا البكاء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دفوراه ب *

نداء

الى كل الأمهات اللاتى يبكين أبناءهن
الى كل الآباء الذين فقدوا أحباءهم
الى كل قلب حزين كسير
يتطلع الى يوم له غد
أوجه كلماتى وأقول:
اننى لا أكتب مجرد أشعار
اننى لا أنظم مجرد قوافٍ
ان الكلمات تخرج من صميم قلبى
تتدفق مع دماء الذين سقطوا
ان قلبى هو قلب أم حزينة
لن يعود ابنها من الوغى.

* وجهت هذا النداء الشاعرة دفوراه ب. على صفحات صحيفة ها آرتس فى أعقاب حرب اكتوبر ١٩٧٣ مباشرة تواسى فيه الأمهات التكالى.

أريبه سيتان (١٩٢٩ـ)

كتابة وتوقيع

انتويت أن أكتب: أن عينه
التى فقأتها طلقة مطاطية
ترى بوضوح كل نقطة فى القرية
التى طرد منها: ترى أشجار الصبار
عبر الأسوار الحجرية
وترى شجرة التين رمز الأمومة
وترى الزيتونة التى جذعها
ذو نتوءات تشبه تلك التى فى وجه جده
وسوف ينقل تلك المناظر
الى ابنه البكر والى باقى أبنائه
لكى يثبتوها بواسطة أشواك الصبار
فى ميراثهم

انتويت أن أكتب.. ولم أكتب
وبين النية وتنفيذها
سقط ظل
ليست ظلال قرى
تلك التى أراها، بل ظلال أناس
يتقدمون نحوى، يحملون الى
ما يبدو وكأنه خطابات
مطوية وشاحطة : إنها الكمبيالات
التى دفنت تحت الأطلال
انهم يقدمونها الى
لكى أوقعها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يهودا عميحاى (١٩٢٤ـ)

قصيدة وقتية

الخطان العبرى والعربى يتجهان من الشرق
الى الغرب
والخط اللاتينى من الغرب الى الشرق
اللغات مثلها مثل القطط
لا يجب معاكسة اتجاه شعرها
السحب تأتى من البحر والخماسين من
الصحراء

الأشجار تميل مع الرياح
والأحجار تتطاير من كل صوب
وفى كل اتجاه.. إنهم يقذفون الحجارة
انهم يقذفون الأرض كل صوب الأخر
ولكن الأرض تسقط دائما على الأرض
انهم يقذفون الأرض، يريدون التخلص منها

من أحجارها ومن ترابها ولكن من المستحيل
التخلص منها

انهم يقذفون الحجارة، يقذفونني بالحجارة
في ١٩٣٦، وفي ١٩٣٨، وفي ١٩٤٨، وفي ١٩٨٨
ساميون يقذفون ساميين ولا ساميون يقذفون لا
ساميين
أشرار يقذفون وأبرار يقذفون
آثمون يقذفون ومخطئون يقذفون
جيولوجيون يقذفون ومتدينون يقذفون
أثريون يقذفون وعاطلون يقذفون
الثكلى تقذف أحجاراً وكذلك المرارة
يقذفون بقلوب متحجرة أحجارا للرأس وأخرى
للجبين
أحجار على شكل فم يصرخ
وأحجار تناسب الأعين
كما النظارات
الماضي يقذف أحجارا على المستقبل
فتسقط كلها على الحاضر
أحجار للبكاء، وأخرى للضحك
حتى الرب في الكتاب المقدس قذف أحجاراً
حتى أدوات العبادة قذفت
واستقرت في صدرية العدالة
وهوريدوس قذف أحجاراً فصار له معبد

آها لقصيدة على حزن الأحجار
آها لقصيدة تقذف على الأحجار
آها لقصيدة على أحجار تقذف
هل بقي على الأرض حجر لم يقذفوه
ولم يبنوا به ولم يقلبوه
ولم يزحزحوه ولم يكتشفوه
ولم يصرخ في حائط ولم يحتقره البناءون
ولم يدفنوا تحته ولم يتبادلوا الحب فوقه
ولم يحولوه إلى حجر أساس؟

رجاءً لا تقذفوا المزيد من الأحجار
إنكم تزحزحون الأرض
الأرض المقدسة، المحتلة والمفتوحة
إنكم تزحزحونها إلى البحر
والبحر لا يريدها
البحر يقول: لا شأن لي بها
رجاء، اقذفوا أحجارا صغيرة
اقذفوا قواقع مجمدة، اقذفوا حصى
عن حق أو بدون وجه حق من محاجر مجدال
صديق
اقذفوا أحجارا لينة، اقذفوا طوبا هشا
اقذفوا كركار، اقذفوا زفزاف
اقذفوا رمالا من على شاطئ البحر
اقذفوا طفلة الصحراء، اقذفوا ورقًا
اقذفوا ترابا اقذفوا رياحا
اقذفوا بخارا اقذفوا العدم
إلى أن تكل الأيدي
وترهق الحرب
وسينال الإعياء حتى من السلام فيأتي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مختارات من الشعر العبرى المعاصر

تمثل هذه المختارات جانبا مهما من الواقع الشعرى المعاصر فى إسرائيل، وهى ـ على تنوعها فى الرؤية والنهج الشعرى ـ تجسد الهموم المشتركة التى تؤرق الشعراء الإسرائيليين المعاصرين على اختلاف أجيالهم وتنوع انتماءاتهم الفكرية، وقد انتقى هذه النصوص ونقلها إلى العربية كل من الدكاترة والأساتذة: **رشاد الشامى وناجى ظاهر وسهيل سليم وسلمان المصالحة.**

●

أورى بورشطاين(*)

قصيدتان

١ ـ تذكّر أباه:

إننى أفتقد أبى عندما
كان يتحدث إلى الناس
كانوا يجتهدون للاتصال
لكن الحب يغفر
قسوة الوجود فقط.
الاستشفاء أسلوب
للتغلّب على المرئيات
بعد قليل يدخل
إذا انتظرت وقتا كافيا
كان رجلا فى عزّه
عندما تأكد كيف
يتنكّر له القريب
يولّى مستديراً..
إلى الفراق الذى لا نهاية له..

٢ ـ المرأة الوحيدة تتزين وتقول:

أنا المرأة التى تصبح أحلى
كلما مرّ زمنها
من أجل تثبيت هذا الحلم
المراوغ
مُسْبلةٌ عيناى كى لا تراك
أنا أمنح الديمومة للخد والحاجب
زمنك العصبى يمر ورائى
رواحًا ومجيئًا
كقطار منحرف عن سكّةٍ جانبيّة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(*) ت: ناجى ظاهر

*راعيــاه هارنك**

جَوْربـاك

جورباك فى الدّرج
ثيابك مطوية فى الخزانة
لباسك العسكرى أيضا
وساعتك تتكتك بجانبى
توقظنى كل صباح
فى الرابعة والنصف تماما
إلى اين أسرعت فى الرابعة والنصف تماما؟
إلى أية نهاية؟
فى الرابعة والنصف من شهر حزيران
لماذا أسرعت، ما الذى اشتعل ثانية؟
ثيابك فى الخزانة
وزيك العسكرى
معطفك، وَرُتَبُكَ بجانب الستائر
وساعة توقظنى كل ليلة
فى الرابعة والنصف.

*نــاتــان زاخ**

عن الرغبة فى التدقيق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنهم يبالغون فى عدد الجثث
منهم من عَدّ مائة ومنهم من عَدّ مئات
قال هذا: أخطأت، هناك إحدى عشرة فقط
والخطأ مقصود وسياسى ولم يكن صدفة
ومادمت بدأت الحديث، فسأقول أيضا:
ذبحت ثمانى نساء فقط، لأن اثنتين أُطلق
عليهما النار
وواحدة لايُعرف كيف سقطت
ربما ذبحت أو اغتصبت أو شقت سرتها
وعن الأطفال لم نقل بعد الكلمة الأخيرة
كلهم يعترفون أن ستة صُلبوا أو عُذّب واحد
قبل أن يحطم رأسه، ولكن
من منهم سقط بين أيدينا
إن كل الذين اختفوا ولم يبق لهم أثر
قد ألقى بجميعهم فى البحر أو ببعضهم
وإلا ماذا تعنى بقع الدم؟!

* كتبت الشاعرة هذه القصيدة إثر مقتل ابنها الجندى فى قلعة الشقيف فى جنوب لبنان فى مواجهة مع المقاتلين الفلسطينيين عند اجتياح إسرائيل للبنان عام ١٩٨٢. وقد قالت فى حينه فى مقابلة للراديو الإسرائيلى: لو قابلت شارون لقتلته.
ت : سهيل سليم
* ت: سهيل سليم
* كتب الشاعر هذه القصيدة إثر مجازر صبرا وشتيلا عام ١٩٨٢.

*زئيف ديفيس**

هو ذاك

الأسد يزأر فى تل حاى
بعد أن أخلد إلى الراحة طويلاً
وأنت تصغى.
لقد تعلمت أن تتحدث إلى الأرض
بمحراثك
وتسير فى ساحة الجار
وتعود بحديثه
تتقاسمان الأرض
وخيراتها منها.
أنت تحرث إتلافاً
وتكتشف حجارة الرحى

إلى أى مدى تستطيع أن ترحل
من هنا إلى مكانٍ أبعد؟
أنت تسألنى
ماظنّى عن هذه البلاد
بلادكَ
بلادى
بلادهم!!
أنا أقول:
الأرض لله
وخيراتها منها

●

*داليه رابيكوفيتش**

قصيدتان

الأمهات الثكالى

أمٌّ تتمشى وفى بطنها ولد ميت
هذا الولد لم يولد بعد
عندما يحين وقته سيولد الولد الميت
الرأس أولاً، الجذع ثم العجيزة

وهو لن يلوّح بيده
ولن يصرخ صرخته الأولى
ولن يربتوا على مؤخرته
ولن يقطروا له قطرة بعينيه

* ت: سهيل سليم

ولن يلفوه بالقماط
بعد أن يغسلوا جسمه
هذا الولد قديس تماما
ولم يخلق، قبل أن يخلق
سيكون له قبر صغير فى طرف المقبرة
ويوم ذكرى صغير
وتذكار غير كبير
هذا هو تاريخ هذا الولد
الذى قتلوه وهو فى بطن أمّه
فى شهر كانون الثانى ١٩٨٨
فى ظروف سياسية أمنية.

قصيدة على النمط العربى، ربما

جراح الرطوبة تتسلق الستارة فى الحمام
تعال يا حبيبى، ماذا تفعل؟
هنا خيط ملقى على الأرض يقلق راحتى
لا يمكن فرض النظام،
فقط بقع الظل تحت الطاولة مائلة
ظل قاتم على ظل شاحب
ملقى على مبنى مربع
آه، يا حبيبى، لا تكن هذه الأمور
صغيرة الشأن فى عينيك،
مع أنها أيضا ليست كبيرة
العين ، هى أيضا ، تطلب الراحة
تريد تعويضاً عن تعبها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

●

ياعيل جرينفلده

أحضر ماءً للشرب

حين كان رشيد طفلا صغيرا
هرب فى الظلام مع عائلته التى كانت
تسكن فى قرية صغيرة قرب عكا
اليوم يتمدد على سرير ليس نظيفاً - قذرٍ
هادئا بقدر مايمكن
للمخدّر أن يهدئ
ويقول كان الفجر منبلجاً
كانت الشمس مشرقة
خرجت لأحضر ماءً للشرب
سقطت علىَّ قذيفة وأخذت رجلى

كتبت الشاعرة هذه القصيدة الانتفاضة عام ١٩٨٨، وإثر إجهاض الكثير من النساء الفلسطينيات بسبب القنابل الغازية.

* القصيدة الأولى ترجمها سهيل سليم الثانية سلمان المصالحة.

كنت نجارا

نجار بسيط مع رجلين

وهكذا إنه يتمدد

على سرير ليس نظيفا - قذرٍ

هادئا بقدر مايمكن

للمخدّر أن يهدئ

●

عــاده أهرونى•

شقيقتى بنت إسماعيل

يا ابنة اسماعيل ياأختى تعالىْ

نبنِ جسراً من عجائب

من دواليك وتينك

من.. إلى كرمى وتينى

فوق أوجاع اللظى

بل فوق مكوى الانتفاضة

ياابنة اسماعيل ياأختى سميرة

هل سنضحك كاثنتين من النساء؟

بدلاً من أن نبكى

لأن اثنين من صبياننا رميا حجاراً

والقذائف والرصاص؟

هل سنضحك؟ بل متى ياأخت نضحك؟

إننا اثنتان يا أختى سميرة

فوق جسرٍ من عجائب

فى شذى إعصار هذا الشرق عشنا

كى تحلّ السرّ أيدينا معاً

للأهلِ

للأطفالِ

وفق برامج الحبيب مع فيض النصائح

وفق هذا الشرق

واللهف العنيد

حيث روض الياسمين المزهر العطّار نمضى

حيث أطفال البريّة دون فرقٍ

يلعبون بدون خوف من جنود

لعبة الأطفال «الاستغماية»

نستظل بفىء أوراق الدوالى

تحت غصن التين لانخاف

ولا نخشى الفزع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* كتبت الشاعرة هذه القصيدة إثر الاجتياح الإسرائيلى للبنان عام ١٩٨٢.

ت : سهيل سليم

حييم حيفر*

ذلك الصفير

ذلك الصفير، فى يوم الغفران، مازال حارقا
الهلع، والإهانة، وخيبة الأمل القوية كالموت
ومركبات النيران الصاعدة إلى السماء،
طاقما بعد آخر
وفزع المفاجأة، والاتصال الأخير. والظلام فى
العيون
والدم على البازلت، والدم على الكثبان
الرملية، والدم على سطح المياه
وصرخات الجرحى، وصمت الموتى مزمومى
الشفاه
وذكرى ذلك الصفير الذى ينفطر له القلب،
فى الساعة الثانية بعد الظهر
تعلمنا بعد ذلك كيف نعرف كل الشفرات
السرية
الحصون، والمحاور، وأهداف رجال المدفعية
الأسماء - بعضها معروف وبعضها بلا وجوه
الرجال الأحياء الذين خرجوا من المركبات
التى يتصاعد منها الدخان
خريطة تلك الحرب، مخفر جبل الشيخ،
واللسان فى القناة
الكلمات الرائعة للغاية التى انتهت فى الليل
الصرخات التى تثير رعدة مؤسسات دولة،
والغضب الصامت
الغناء عند سماع جملة: «لقد ضاع منا
الهيكل الثالث»
ذلك اليأس المفاجئ والحاد، الذى يشطر
النفس
وداود الذى لم يرتبك ولو للحظة واحدة
والنصر. أحمر العينين. ذو الملابس الحمراء.
رائع
ثلاثون كيلو مترا من دمشق. ومائة وواحد
من القاهرة
والثمن لايستحق

●

ناتان يوناتان

قصيدة عن البلاد

بلاد تأكل أبناءها
تأكل زبدة وعسلاً وزرقة
أحياناً هى الأخرى تسلب
كبش الفقير.
بلاد تستحلى ترابها
مالحة كالبكاء شواطئها

* ت . رشاد الشامى
والقصيدة منشورة فى صحيفة يديعوت أحرونوت فى ١٩٩٠/١٠/٢٨.

تلك التى منحها أحباؤها
على قدر ما استطاعوا العطاء
كل ربيع تعود إليها روعتها
كى تغطى جميع تجاعيد وجهها
ريح الصيف تعانق فى النور

حزن حجارتها
ويعود الخريف بغيومه الثقيلة
ليغطى بالرمادى كل بساتينها
والشتاء الذى يغلق بالبكاء
جفون عيونها الباكية

●

*أمير جلبواع**

ثلاث قصائد

قصيدة عن البلاد

سأطلقك أيتها الظبية، فهم غير موجودين فى
الغابة
وفى المدينة على الأرصفة تفرين منهم
مذعورة
عيناك جميلتان تحسدانني لرؤيتك
كيف تزدهرين أنت وروحك .. خوفاً
نحو الاحتلال أرسلك

فالحرب لم تعد لى بعد الآن
قلبى : أيتها الظبية لمراك تنزفين دمًا
تهيمين عند الفجر
قبالة أبواب خفايا النهار
عندها فتحت عينىَّ لأمضى
وأمر..
وصعدت من البئر

افتقدته فجاة

افتقدت فجاة مكان قبرى
وخرجت فى منتصف الليل باحثًا
ولم افتح عينىَّ فالظلمة ثقيلة
يؤنسنى بالبرد كوكبى وحده
والطريق مرشوش بأشياء فضيه اللون

كما لو أن
فى داخلى آلاف العيون
إلى أن اقتربت من حافة المنطقة
أشرفت على حافة القاع
هناك الكل يسقط فى الهاوية
وعلى حافة النهار

* ت . سهيل سليم.

هذا الصباح

هكذا أردت الدخول إلى هذا الصباح
بصوت الناى القادم إلىّ من أعلى
صافيًا وازرق كهذا الصباح
ومادام حاضرًا فوقى،
يجيء صافياً وازرقَ
كهذا الصباح لاستقبال وجه الشمس
كانما الأشياء كلها اختفت
من عالم الأشياء السيئة التى غطت
وجه الشمس من كافة الاتجاهات
وهذه الأشياء

●

يثيره جينوساد

لعلـه نموذجى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لعله غريب، لعله نموذجى
هذا الذى مازال يشدنى للداخل،
داخل الفؤاد ـ
الرمل، البحر، رذاذ الماء
برق السماء ـ
مالم نقله بعد
مازال يربطنى بالعدو أيضاً
مازال العدو أنا مترجمّة
ذاكرة تتأرجح فوق رطوبة القشرة ـ
الذعرة تحرك قشرة بطيخ
مازال المكان رطبا
الله، الله، لايزول أبدًا * ـ
الرمل و البحر،
خرير الماء
برق السماء
صلاة الإنسان
ثمة قصيدتان تلامس الواحدة الأخرى
كسربى أسنان ـ يصطك الواحد بالآخر
بفم واحد، بخوف واحد، متبادل.

آشر رايخ

قصيدتان

- ١ -

لاأحد يطلق الرصاص
على الهدف نفسه
سوى قصير الرؤية
لاأحد يفكر مرتين
بالهدف المقصود
سوى ضحل التفكير
(ترجمة حرة عنْ الأيديش)
لاأحد يدخل مرتين
فى الوحل نفسه
سوى محبى الوحل والخنازير
فرقة رماة قرب القبر المفتوح
تطلق دفعة رصاص ذكرى فى الهواء
ما الذى تراه فى الفضاء؟
بماذا تفكر؟
تحت سماء مقصوصة الجناح
ليس ثمة ماهو ثابت
ليس ثمة ماهو على شاكلة نفسه
وكل الأمور واحدة،
يالهذه الحياة

- ٢ -

يطلقون ويدفنون
الفولاذ والصدأ
وقريبة جدًا حالتنا من الأموات
....
....
يطلقون ويدفنون
فى الريح التى مرت من هنا ولم تعد
من بيت لبيت ينتقل الصدأ
ويأكل شارعًا إثر شارع
تحت سماء مقصوصة الجناحين
تضيق البلاد عن استيعاب نفسها
يطلقون ويدفنون
وبلا وعى يتركون ذلك يُنسى
تذكروا مايعرف اليهودى أن يتذكره
من خلال النسيان من خلال الصدأ
سنتذكر ونشيخ مع الوقت
الذى يحسن إلى المتذكرين

* كتبت الشاعرة المقطع الثالث كاملاً بأحرف عبرية وبلفظ عربى، وإلى جانب إثبات ترجمة عبرية له.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أهرون شبتاى

الخروج من مصر

أ :

عندما ولدت سمعت صفارات الإنذار

فانزلونى

إلى الملجأ ملفوفاً بالقطن

وبالخوف وضعونى فى صندوق

صغير على عجلات، بين أرجل

الناس والطاولات

فى قبو محاذٍ لجذور الأشجار والأنهر،

رضعت الندى والحليب، لامست

- بلا خوف - المكان الذى جئت منه

ب :

عبر النافذة فى الطابق الثالث

شاهدتهم يخرجون، يصعدون

مرتفع شارع فريشمان باتجاه البحر،

يغنون ويولون فى الساحة

بين «مساكن العمال»

وكنيس «بيت إيل».

كنت طفلاً، وقفت على رءوس أصابعى

كانت الساعة الواحدة من ظهر أطول يوم فى

التاريخ

ج :

كنت طفلاً، وكان أذن «بيت مزراحى

للشابات» سيدى .

عندما تفوهنا بكلمة: بلدية

تخيلت بيتًا صغيرًا فى شارع دوف

هوز،محاطاً بالرمل والأسلاك الشائكة

وبجنود بريطانيين من رصاص. وعلى علبة

صفيح كبيرة لشاى «فيسوتسكى»

رأيت كلمة: «حكومة»: صحراء وجمال عائمة

أيامًا كثيرة، وحيدة

د:

الآن. عند المساء، أين ذهبوا؟بعد قليل

ينهون قراءة الأخبار، ويقرءون:

«إلى أين تذهب هذا المساء». وحاليًا

يقرءون بعض الأخبار الداخلية، أخبار عن

حالة الطقس، وضع المستندات المالية

وتحيات أخيرة من زاوية البحث عن الأقارب،

لا أحد يهتم بالخروج من مصر

فوق الأسفلت الحاد، بلا شرطة مرور، بلا جبال

على جانبى الطريق، فى الماء الذى أصبح

جفافاً، فى الصحراء الأكبر من الدنيا

وحتى اليوم. لاأحد مؤرّق بالمثاليات المملة،

خشية أن يصبح الطير فى ساعة الصفر

أو يخور ثور، وعلى سطح مدرسة تل

نوردوى تنفجر الحوريات مرة أخرى بالبكاء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هـ : موت لنداو

وفى الوقت الذى لم يزقزق فيه عصفور،
ولاصاح طير أو خار ثور
مات طفل، لنداو، من شارع «شفطى
يسرائيل»
وفى أوج هذه اللعبة المشهورة،
الملك والرتب، فى الصحراء والماء
استلقى على الشارع كالقط
وكف الأطفال عن اللعب معه، ابتعدوا
وسالت أمخاخهم من بين شقوق وجوههم
كيف دفعناه، مددناه على كيس فى الساحة
وكيف ابتعد المارة عن الدم
الذى تركه على الشارع
الآن، بعد أن توقف الأنين
أشعر بالندم فى داخلى، فى المياه التى تتجمع ثانية
مريم لاتأخذ الدف. وهى لاتقدر على الغناء
لاتخلص أحداً أو يخلصها أحد
عصفور يزقزق، طير،
متعب.. ثور يخور.. الآن
كلهم متساوون كما كانوا يجيئون مع الضوء
المتردد فى المساء

يتسحاق ليئور

مواطنو العالم *

لم نكبر حيث كبر أجدادنا
لم يكبروا هم حيث كبر أجداداهم
تعلمنا ألا نشتاق (فى الواقع نقدر أن نشتاق لكل قبر)
لسنا ننتمى لأى مكان
يمكننا أن ننتمى بسهولة لأى مكان
يطلب منا
إنا نعبر أصقاع الأرض ،
نمكث فى الفنادق الوثيرة
نرقد فى المخازن الباردة،
ونحب من أجل الحب فقط،
نغتصب ـ فقط حتى نتذكر
نستمتع بالاستحواذ ،
نهدم القرى فى الأساس
نستحوذ ، ثم نذهب ،
نكره اسم الفلاحين
الفلاحين فى الأساس (وإذا اقتضت الحاجة
نفلح الأرض كذلك)

* ت : سلمان المصالحة.

فيصل دراج

إميل حبيبى: الوجه المفقود فى الأقنعة المتعددة؟

منذ سنوات عدّة، و«اجتهادات» **إميل حبيبى** السياسية تبعث على الدهشة والفضول. فلا يقرأ القضايا، صغيرة كانت أم كبيرة، فى سياقها التاريخى وفى التاريخ الذى صاغها كقضايا، إنما يستولد الأسئلة، كما الإجابات من معادلات ذهنية تنقض الواقع وتغترب عنه. وتتحول الصهيونية فى هذه القراءة، وبسببها، إلى حكاية من حكايات الأيام السعيدة، وتغدو المأساة الفلسطينية، فى أسئلتها الكثيرة والمعقدة، مجرد «سوء تفاهم» عارض، يزيله الحكّاء بيسر وسهولة، وكما شاء واشتهى.

ومن يبتسر مأساة كبيرة إلى حكاية من حكايات الشتاء قادر على تحويل القضايا كلها إلى أسئلة شاردة. تصبح المأساة الفلسطينية نتيجة للزيف العربى، وتغدو الثقافة العربية متعنتة وبعيدة عن التسامح، خلافاً لثقافة الآخر الإسرائيلى الباحث عن المودّة. وتعطى أقوال **إميل**، فى ندواته المتعددة، برهاناً على سوء ترتيب الصفات، إذ التعصّب فى غير مكانه وصفة التسامح لا تذهب إلى أصحابها. ولعل انبهار «**إميل**» بـ «العالم الجديد» الذى نعيش فيه، بعد انهيار المعسكر الاشتراكى، يغذى فى نفسه صورة «الكاتب العالمى»، الذى لا يعنى بالقضايا الوطنية والمحلية الصغيرة، لأن واجبه الدفاع عن أرواح البشر جميعهم. وربما، لا يكون فى هذا النزوع ما يضير، لو أن الكاتب ذهب إلى «العالم» وحمل معه تاريخ شعبه الحقيقى، وحفظ فى ذاكرته تواريخ الأشياء. وما يفعله **إميل** يذهب فى اتجاه آخر، لأنه فى تبشيره السياسى اليومى، يردد على القارىء العربى رغبات «عالم جديد»، لا يعير اهتماماً كبيراً للرغبات العربية.

وربما يبدو الحديث عن **إميل** مربكاً، بسبب توزّعه على صورتين، صورة الأديب الذى حالفه النجاح، وكان جديراً بنجاحه، وصورة الصحفى اليومى، الذى يقول بما لم تقل به أعماله الأدبية. وفى فراق الصورتين ما يبعث على الأسى، وما ينسج مأساة إنسان يقايض الجوهرى بالعارض والحقيقى بفتات ميسور لا ينتمى إلى دائرة الحقيقة. وفى هذه السطور،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا نتعامل مع المواقف السياسية للأديب، فله أن يجتهد كما شاء، فما نتناوله يدور حول دلالة المثقف وصورته فى كتاباته السياسية. ذلك أن بين الأديب الذى يدافع عن الحق والصحفى المدافع عن شىء آخر مسافة واسعة. وبسبب هذه المسافة يظل احترام الأديب كاملاً. ولا يتبقى للصحفى القائم فيه إلا ما هو جدير به أيضا.

الأديب يشكِّل صورته المرغوبة:

كتب **غسان** فى: «أدب المقاومة فى فلسطين المحتلة»: **«مقابل أدب المقاومة العربى فى فلسطين المحتلة يقف الأدب الصهيونى جزءاً من حركة الثقافة فى الأراضى المحتلة وواحداً من الضغوطات الأساسية التى تتصدى لأدب المقاومة العربية هناك، لا للتأثير عليه وسحقه فقط، بل أيضا لتشويهه على الصعيد الداخلى ومحوه على صعيد الدعاية الخارجية»**[1] تنعطف صفة المقاومة على الأدب، ويتقدم الأدب فعل نزال ومواجهة، تُشتق من فعله صفات على صورته هى: السحق، والضغط والتأثير والتشويه. تبدو المقاومة بداهة تلازم كلمة الأديب الذى يلازمه الاحتلال. وربما، لم يكن **غسان**، كما الفلسطينى الذى أذلّه المنفى، يكتفى بقراءة نصٍ ملموس، بقدر ما كان يناجى نصاً آخر مرغوباً، يسكن النص الأول، أو يحاوره على مبعدة. كان فلسطينى الشتات، الذى أورق حجر البلاد فى ذاكرته، كان يخلق أديب الداخل، قبل أن يتوجّه إليه، ويساوى بين الأرض المشتهاة والأديب الذى لم يغادرها. وربما كان الفلسطينى المقهور يغذى الرغبة المقموعة بأريج الأحلام الطيّعة، فيعطف المقاومة على الاحتلال، ويستولد أديبه من أشرف الكتب وأعلى المقامات، ويرى فى الحرف شظية وفى الكتاب معركة. ويأتى الخلق فى ذاكرة المقهور، بما تشتهى الروح، فيلازم الجمال فلسطينى الداخل مثلما تلازم الشفتان الرائقتان الأسنان النظيمة، ولعل جدل المنفى والوطن، فى سياق يفصل بين قارئ الخارج وكاتب الداخل الفلسطينيين، مزج بين البشر والملائكة. وبالتأكيد، فقد كان، ولا يزال، فى فلسطين المحتلة، أدب له دور وظيفة، وفيه نبل وشجاعة، غير أن الفلسطينى، الذى أرهقته المتاهة، كان يقدّس المكتوب قبل قراءته، وينثر التقديس على الكاتب وقلمه. ولم يكن الفلسطينى، فى هذا كله، يمارس الغَفْلة، بل كان يستكمل سيرة الإنسان المقهور، الذى يستمطر سماء مخلوقة فوق أرض تدمى أشواكها عيون السائر قبل قدميه.

صدرت صورة **إميل حبيبى**، كما سواه، عن سياق ظالم، يوحّد بين البشر والملائكة، ويغدق على المحبوب المخلوق حباً قاسياً، كما كتب **محمود درويش** ذات مرة. وكان فى شخصية **إميل** الخصبة ما يستجيب لذاكرة خصيبة الأحلام والأوهام فى آن. فصحفى مرموق هو، يخاطب الوطن بلغة الفقراء، ويخاطب الجميع بلغة كاملة اليسر والأناقة. وهو المثقف الحاضر البديهة، والسياسى الذى يستظهر مواقفه من دون تلعثم، والأديب الذى لا تخذله الموهبة، والخطيب الشعبى الذى تستجيب له الأكفّ والقلوب. وتعثر الصورة الجميلة على ما يزيد جمالها ثباتاً لدى أطراف لها نزوعات مختلفة. يتحزّب للصورة القارئ المؤمن بالا شتراكية أفقاً وبموسكو مرجعاً اشتراكياً، ويتعصب لها الفلسطينى الفخور بأديب مرموق ينتمى إلى أهله، ويحمل قضيتها الأديب العربى المدافع عن القضية الفلسطينية فى دفاعه عن أدب المقاومة المرتبط بها، ويدافع عنها السياسى الباحث عن وصال مع اليسار الإسرائيلى أو ما يتجاوز اليسار.... تتمازج الدوغمائية بالعصبية والبراجماتية لتخلق كاتباً يدخل إلى جميع البيوت ويخرج منها مغتبطاً، ويحظى على كل ما يكتب بتقدير كبير. وما الموقف من «لكم بن لكم» إلاّ آية على تضامن، آخرُ أسبابه النقد الأدبى. فعندما ظهر هذا العمل ومسّه بعض النقد، استنفرت، مدافعة عنه، أقلام، تقيم فى عواصم عربية مختلفة، وتتهم النقد بالعداء للإشتراكية وبالتعصّب القومى الضيق وبالتعريض بـ «الموهبة الفلسطينية»، متمنية للنقد أن يهلك جفافاً تحت شمس صفراء. التقت صورة **إميل** المتعددة بالأسباب المتعددة المدافعة عنها، لتعطى، فى النهاية، رجلاً ميسور الحركة، يوزّع خصائصه على المهمّات الفلسطينية والاشتراكية والإسرائيلية، ويظل كامل اللياقة والبهاء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومهما تكن الجهات التى أظلّت **إميل** بظلها الوارف فإن الظل الشرعى الفلسطينى هو الذى أمدّ الرجل بحركته الواثقة، وأغواه بمسار يكسر البوصلة فى قلب الصحراء. فى حوار أجرته مجلة الكرمل، فى عددها الأول، مع **إميل حبيبى**، نقرأ التقديم التالى، الذى كتبه **محمود درويش وإلياس خورى**: «**وهو إميل حبيبى، هذا القادم كانه ابطالنا جميعاً، يضحك ويسال، ياخذنا فى ذاكرته إلى هناك، يقول: (بلادنا)، إنها بلادنا. والضمير يشير إلينا جميعاً، وهو كانه الضمير، كانه ضحكات تمطر فوق شوارع المدينة القديمة، نمشى إليها معه.. هذا الفلسطينى العربى، الكاتب السياسى، المناضل، هذا السيل من الشخصيات الشعبية التى تتلخص فى رجل واحد. هذا الكاتب الذى لا يحترف سوى الحب، يكتب، كما قال، حين تاتيه الكتابة**»[٢]. تتكاثر الصفات فوق كتفى الرجل حتى يميد ويتعثر فى سيره، لا بسبب ضعف فى الساقين، إنما بسبب صفات متراكمة تغويه على الضياع. فهو الإيجاب الكامل، الذى تسكنه عناصر متعددة قوامها الإيجاب. فهو الضمير وبطل الأبطال وموطن الحكمة وحامل الندى من ربوع البلاد المضيعة. يولد **حبيبى** من أحلام العودة المرتقبة ومن غواية اللغة، فيكون مجمع الضمائر الصادقة، ويكون سيفاً من شعاع. تجنح سفينة اللغة إلى الغرق، وتكاد تغرق معها الرمز المخلوق فى مياه الحلم والبلاغة. غير أنها فى عملية الغرق المزدوج تمارس شيئا قريبا من «الضلال الصالح»، ذلك أن فى حديث **حبيبى** وسيرته ما يدعو إلى الإعجاب. يقول **إميل** فى الحوار المشار إليه: «**التوراة والإنجيل لم يلعبا اى دور فى حياتى، أهملت الإنجيل وقرات التوراة، وانا اقاوم تاثيرها فى، واعتقد أن تعابير التوراة هى تعابير عبرية، وتراكيب الجمل هى تراكيب عبرية. وانا اقاوم الاستناد على امور هى خارج تقاليد جماهيرنا، كالميثولوجيا الإغريقية، فثقافتنا تبدأ بالإسلام**.»[٣] يترجم **إميل** فى كلمات «تقاليد جماهيرنا، ثقافتنا، بلادنا» صورته، ويكون عربيا فى فلسطينيته وفلسطينيا فى عروبته، يتكىء على موروث فخور به، ويقول صحيحاً فى اللغة والأدب، ويعلن عن هويته الوطنية فى نثر رائق، يذكرُ بلغةِ **طه حسين وأحمد فارس الشدياق ورئيف خورى**.. وتتضافر الصور موزّعة الرضا المكتنز على السياسى والأديب والعروبى والأممى وشيخ اللغة المتطلّب والشاب الفلسطينى الذى وضع المستقبل الوردى فى جيوبه واستراح.

ويمكن للعين الثاقبة أن تقف طويلاً أمام: «**هذا القادم كانه ابطالنا جميعاً**»، وتحصد الارتباك. معروف بلا اسم هو، وهالته تسبقه، والبطل يومىء إلى النصر القريب، ومن يختزل الأبطال جميعا فى قامته يستدعى المعجزة. تتخففّ العين من ارتباكها إن لجأت، من جديد، إلى سيرة المقهور، المأخوذ بهويته المهددّة والمتشبث بذاكرة تحكى أحوال ما ابتعد. وقد كان فيما كتب **إميل حبيبى** شىء من الذاكرة، التى تحكى عمّا تبقى. كتابة يتوسدّها الحنين، وتخبر أن ما كان لم يطو، حتى لو أخذ شكل الحكاية. نقرأ فى رواية «اخطية»: «**واقتادنى إلى غرفة جلوس انيقة نظيفة تعبق برائحة الماضى، كما لو أن نوافذها لم تفتح على الشمس أربعين عاماً. كانت مكتظة بالمقاعد ذات الطراز العتيق، وقد علتها مسحة من غبار لو كان النسيان غباراً لكانه. فمددت يدى كى أمسحه عن مقعدى فاوقفنى عن ذلك مسحة من عتاب بين شفتيه، فجلست وئيداً، كما يجلس من نومه صاح**»[٤]. الأربعون عاماً المتربة عمر احتلال فلسطين، وقوام ذاكرة مغتربة تحتفظ بالأشياء وبغبارها. كأن من يمسح الغبار عن الأشياء يقصد إلى الحفاظ على أشيائه، أما من يحتفظ بها مدثرة بالغبار فيرغب فى الحفاظ على الزمن الذى جلّل غباره الأشياء النظيفة. غبار أليف فى هالة غريبة يتراكم فى أرجاء الغرفة وتظل أنيقة ونظيفة. والغبار الأليف نظيف، إنه جزء من ذاكرة، قبل أن يكون نثاراً من تراب. تتقدم رواية **إميل** كذاكرة للوطن الضائع، تميز الزمن السوى من زمن شائه تلاه، وتحدث عن البيت، الذى كان، فى حوارها مع آثاره الدارسة. إن رؤية

البيت فى أطلاله، هى التى تجعل الفلسطينى السجين فى أرضه يحافظ على الأشياء وغبارها، ذلك أن الذاكرة تمسح الغبار عن الأشياء فى الأزمنة السوية، وتوَحد الأشياء وغبارها فى أزمنة الانحراف. يكتب **إميل** عن شبابه الذى كان وكهولته التى اندثرت، ويكتب عن فلسطين التى كانت فى زمن الشباب واندثرت قبل زمن الكهولة. ويجيء اختلاط السيرتين معمورا بالأسى ومسكونا بالحنين ومدثرا بماء يجمع بين الدمع والندى. يطفو الأسى فى «السداسية» ويعلو الأسى فى «إخطية»، ويصخب الضحك الأسود فى «المتشائل» فإن لمح الكاتب غروب العمر فى: «سرا يا نبت الفول» غاص فى ذاكرته المتعبة يخلط الحنين بهذيان حميم.

تخبر السيرة المكتوبة المضاعفة عن زمن كان واندثر، لم تكن الضحية فيه قد أصبحت ضحية بعد، ولم تكن الذاكرة الحزينة بعد شرطا من شروط وجودها كضحية. فالحزن والتشبث بالحزن شرطان لا تقوم الضحية إلا بهما. يتكون نص **إميل حبيبى** الأدبى فى الحوار المفتوح بين حاضر الضحية وماضيها، وبين هواجس الضحية وأطياف الجلاد. أى أن نص **إميل** لا يوقظ الذاكرة الوطنية بصورة المنزل الذى كان، بل بصورة الأطلال التى صار البيت إليها: نقرأ فى قصة قصيرة عنوانها: «مرثية السلطعون»: «**ولم أشا أن أخبره باننى وجدت البيت، الذى سكنته فى رام الله مهجورا منذ أن أخليته، وباننى لففت حوله، وطلعت على عتبته. ونظرت من إحدى النوافذ فرايت عنكبوتاً قد نسج خيوطا احتوت السقف كله. ملت أن يكون من بقايانا. فسالته هل تذكرنى؟ فظل ينسج خيوطه**»(٥). يتابع العنكبوت نسج خيوطه على السقف المهجور، مثل فلسطينى دأب على رعاية غباره القديم، فجزءا الحضور هو وجزءا الغياب فى آن. يذهب الفلسطينى، المصادر فى أرضه المصادرة، إلى هندسة النسيان أو إلى بناء المنسى بشكل لا يطاله النسيان. ويكون إنسانا ممزقا فى ذاكرة ممزقة، لا يحسن استعادة ما كان، ولا يقدر على نسيانه. ويقوم الأمر كله فى وجود غريب لإنسان ينتمى إلى البشر ولا يكون منهم تماما، لأن نقصاً وقع عليه ومنع عنه الوجود السليم. يكتب **إميل** فى قصته: «بوابة ماندلبوم» «**كل من عليها يا سيدتى يستطيع الدخول والخروج عبر هذين البابين إلا أهل البلاد ياسيدتى المحترمة**»(٦). يأخذ الوضع صفة اللعنة، الوباء الهالك، أو الظلم الثقيل، فالذى لا ينتقل مثل البشر، ويظل محصورا بين بابين، يختلف فى طبيعته عن البشر، ولا يحوز على حقوقهم، لأنه جدير بالعقاب أو حامل لمرض وبيل. وقد يأخذ الوضع السلبى، فى أشكاله، صفة المأساة، غير أنه ممكن للمأساة أن تأخذ شكل ملهاة سوداء، حين يعزل «الملعون» ويصبح العزل طريقا إلى الشفاء والعلاج.

يكشف **إميل** فى «المتشائل» عن تبدد المنطق وخروج اللامعنى على المعنى، إذ يبدو غياب المنطق وفراغ اللامعنى موئلا للحكمة والمعنى. تنفجر المأساة، فى الوضع المقلوب، ضحكا أسود، لأن عادى الضحك مرتبط بمفارقة عادية. يصدر الضحك الأسود عن ضحية تعبث بذاتها، لتتحمل وضعها كضحية، ولتعلن للجلاد أنها ضحية طيِّعة ولا خوف منها. ضحك ـ تطهير يلجم المكبوت ولا يلغيه. وضحك ـ أسود تدافع به ضحية ماكرة عن ذاتها، وتخبر به أنها لو أخذت بالضحك العادى لانهزمت كضحية. يشتق **إميل**، فى «المتشائل»، كما فى أعمال أخرى، شكله الأدبى من الواقع الذى يصوغه، ويعطى للضحية أدبا يعكس أحوالها، مبرهنا عن وعى رهيف يربط، بشكل صحيح، بين التاريخ والشكل الأدبى. وفى التاريخ المعاق يستولد الفلسطينى حريته من سجنه، ويقبل بضئيل الحرية، لأنه يرتضى بسجنه الكبير، الذى كان وطنا. تقدم «المتشائل» صورة نموذجية لأدب منسوج من ضحك أسود ودمع حلو المذاق، إذ الضحية تصون وجودها بإنكار ماكر لوجودها، كما لو كان إنكار الذات شرطا للحفاظ عليها. يتكون النص الساخر، الذى يحيل على الضحية، فى جدل الذات التى تمارس الإثبات والنفى فى آن، وتحقق المأساة والملهاة فى اللحظة عينها. ويكون على الفلسطينى المصادر، الذى يحقق المأساة والملهاة معا، أن يعيش وجوده مقلوبا، ليتبقى له شيء من الوجود السليم. شيء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من تبادل المواقع بين الغريب والمألوف يفضي إلى تأمل لا غبطة فيه. يقلب ارتهان العادي إلى مقلوب دلالات الأشياء، فيغدو الضحك سؤالاً، والضحك الأسود احتجاجاً. بمعنى آخر: إن الضحك من التاريخ سؤال، والضحك الأسود منه إجابة ناقصة على سؤال ناقص. وما الضحية إلا الكيان الذبيح الذي يعرف ولا يريد أن يعرف، لأنه يعرف أن إشهار المعرفة يفضي إلى الموت. يشتق **إميل** معنى الضحية من تجاهلها العارف وسجنها الأليف، ومن رشفها الصباحي لدمها من عروقها المفتوحة، لتبرهن أنها ضحية عاقلة ورائقة المزاج. ولقد فعل **إميل** كل هذا الاشتقاق الجميل، في شكله ولغته، على مبعدة من أدب فلسطيني تقليدي مسيطر، يساوي بين أحلام المخيمات وذرى كنعان، وعلى مبعدة أيضا من أدب صهيوني يجلب أبطاله من أقاليم الآلهة.

أخذ الأدب الفلسطيني، تباعاً، بمنهج الدمع الذي يرثي ما قضى، وبمنهج الصراخ المبتهج، الذي يحمل الفلسطيني فيه طلاسم «الرصاصة الأولى» وينتصر في المعركة قبل الوصول إليها. وكان هذا الأدب في شكليه، وفي أحيان كثيرة، صورة مقلوبة مبتسرة لأدب صهيوني، يقتات بالرماد والدموع وأطياف الأجداد والحجارة المقدسة. وما جاء به **إميل**، في أدبه، بعيد عن مناديل الدموع وصهيل الفرسان الذين يطربون في أرض المعركة. ذلك أن **إميل** كان يتجاوز لحظة الانفعال الراهنة إلى التاريخ الصلب، الذي أنتج الضحية والجلاد، وأنتج بينهما القيود الثقيلة والمسافات المحصنة وأشياء كثيرة من عبث الأقدار. كان الأقدار العابثة لا تستوي إلا بصحبة مريضة بين طرفين لا ينفصلان. لامس **إميل** «الصحبة المريضة المستمرة»، وصاغها في قول يعبث بالبديهيات ويسخر من التاريخ ويزجر القول العادي. ولم يكن **إميل** يسخر من التاريخ المقلوب فقط، بل كان، في تأمله العميق، ينقض الصهيونية في إنتاجه بشكل أدبي جديد ينقض، في معناه ومبناه، الشكل الأدبي الصهيوني التقليدي. فلقد انبنى الأدب الأخير في فضاء البلاغة واللاهوت وتخليط رفات الأموات بالدموع المستنبتة والدماء الحقيقية. واستخرج، من هذا كله، بطلا جاهز الحركات والمصير. ورحل **إميل** إلى مهاد مختلفة، لا مكان فيها للأبطال المنتصرين والنهايات الجاهزة، ولا موقع فيها للبنية المتكلسة ولغة الخطب. وولد، من هذا المنظور، نص ساخر لا مركز له، يقبل بتعددية القراءة، ويطرد البلاغة بعيدا، ويرد إلى روح شعبية طليقة، تعلن عن وجودها في ضحكها، وتخبر أن ضحك الضحية لون من المقاومة ودليل على اعتناق الحياة. ومن الضحك وفلسفته جاء الفلسطيني - الضحية، يحمل وجهه في قناعه، ويوهم أن قناعه البائس هو وجهه الحقيقي.

بسبب هذا الأدب، الذي ينقد الواقع وما فيه من أدب، تحول **إميل** إلى أديب جدير بالاحترام، دون أن يتحول، بالتأكيد، إلى «بطل الأبطال» المزعوم. ولعل تحويل الأديب إلى «بطل الأبطال» المفترض قد جنى عليه وأضل خطاه، فارتقى سراديب مبهمة الإضاءة، التهم فيها شخصياته المتكاثرة، وصولا إلى شخصيته البسيطة الأولى.

http://Archivebeta...

الأديب - الذاكرة يفقد الذاكرة:

تشكلت صورة **إميل** حبيبي المسيطرة من عنصرين، يتمثل أولهما في أديب مرموق يمسك بناصية الكتابة، ويتجسد ثانيهما براوٍ يحكي «أحوال البلاد» ويختصر في ذاته الأبطال جميعا. يرد العنصر الأول إلى الموهبة والاجتهاد الذاتي، ويحيل العنصر الثاني على إعلام فلسطيني رسمّي يحتضن الأديب ولا يبخل عليه بالثناء. وكان على الصورة أن تعيش توتر العنصرين وأن تعاني أثر اللقاء بين حذق المعرفة وهالة السلطة. ولم تكن أسئلة اللقاء بالغة الصعوبة، لأنها استظهار جديد لمشهد قديم. كان على المعرفة أن تقرأ أحوال السلطة وتشير إلى أعراض السلب، أو كان عليها أن تحتفل بالسلطة وترفعها إلى مقام الإيجاب الكامل. ولم يتردد **إميل** كثيرا، فدخل إلى ردهة السلطة، متخليا عن القراءة الصحيحة قبل الدخول، كما لو كان يستظهر درسا قديما لا عناء فيه.

وأعلن **إميل** عن مهارته فى زجر كل قراءة صحيحة فى صيف عام ١٩٨٩، فى مؤتمر للأدباء فى بقعة أسيوية من الاتحاد السوفيتى الذى كان، حين صرح: **الصهيونية ليست عنصرية**. ولم يكن **إميل** يقدم فى تصريحه اجتهادا ذاتيا أو تأويلا خاصا به توصل إليه بعد إعمال للفكر طويل، إنما كان يتبرع بموقف سياسى عالى الصوت واضح الكلمات، نيابة عن إدارة فلسطينية أدمنت الهمس وأنصاف الكلمات، يشكل «الحديث بالنيابة عن» جوهر السؤال الذى نقاربه، لأنه يسمح بقراءة الكاتب فى ذاته وبصورة السلطة فى هذه الذات، وبصورة العلاقة بين الذات والسلطة.. وعلى الرغم من موهبة بينة تُكره لغة النقد على تشذيب ألفاظها، فإن فى التصريح المبرِّىء للصهيونية من عنصريتها ما يبعث على التأسى ويحرض على جمع من الأسئلة. وقد يبدو، للوهلة الأولى، أن النقد يتعامل مع تبرئة زائفة، لكن النقد يخلى بداهة التزييف جانبا، ويركن إلى سؤال تكون فيه وظيفة المثقف بداية أولى.

تقبع بداهة التزييف بعيدا، لأن الصهيونية، عنصرية كانت أو أيديولوجيا ترحب بالبشر جميعا، تحولت إلى سؤال مدرسى قديم، وأكد تقادمها واقع عربى يكتب السطور ويمحوها، تاركا لقدر أن يفصل بين الفضيلة والرذيلة. وربما لا تحتاج الصهيونية إلى كثير من الصفات، الوردية أو الشائكة، لأن حقيقتها الأصيلة تتجلى فى آثار مدوِّية تمتد من مدينة السويس المصرية إلى القنيطرة السورية، ومن دير ياسين إلى مجزرة الحرم الإبراهيمى فى الخليل. ولعل أطلال البيوت وبقايا المخيمات تروى وقائع الصهيونية بوضوح لا يحتاج إلى «مجلدات الرفاق الكاملة» ولا إلى عمل فكرى قومى. أنهك ذاته، ذات مرة، فى ملاحقة الاستشهادات وتحصيل الوثائق. وإذا كانت الآثار العملية،لأية أيديولوجيا كانت، هى معيار حقيقتها، فإن فى موقف **إميل حبيبى** ما ينقض وظيفة المثقف الجدير باسمه. وتتمثل وظيفة المثقف، التى قد تتهرب منها ذاكرة مفككة، فى الدفاع عن المبادىء الإنسانية الكبرى. والقول هذا لا اختراع فيه ولا تعمُّل، يمتد من اليونانى **سقراط** إلى اليهودى الأمريكى **ناحوم تشومسكى**. وبالتأكيد، فإن من الصعوبة بمكان، أن ننسب إلى الأخير، شبهة التعصب القومى العربى أو تهمة العداء للسامية، يكتب **تشومسكى** فى كتابه: «الثالوث الخطر» السطور التالية، فى فصل عنوانه «إبادة الحيوانات السائرة على قدمين: «**وهذا مثال تكرر فى جنوب لبنان، حيث حطمت المخيمات الفلسطينية عن آخرها، إن لم يكن عن طريق القصف بالقنابل، فبواسطة البلدوزارات، وتشتت السكان وسيق بهم إلى السجون. ولم يسمح للصحفيين بالدخول إلى المخيمات الفلسطينية، وذلك حتى لا يروا ما يحدث من عنف ووحشية.. وعندما سئل ضابط عن سبب هدم المنازل، وفيها أطفال ونساء** أجاب قائلا: «**الجميع إرهابيون**». **ويلخص هذا القول** استراتيجية **إسرائيل وما يدعمها من افتراضات ظلت** تدافع عن هذه **الاستراتيجية على مدى السنين**»(٧) إن كان إميل حبيبى يجدد فكره باستعارة «افتراضات» قديمة، فإن **تشومسكى** المتسق فى فكره يتأمل الحقائق العارية ولا يبدد وقته فى شهادات التبرئة والتأثيم.

ويمس السؤال، من جديد، أخلاقية الكتابة واتساقها، بعيدا عن إعارة الصوت وتأجير الوجوه. فبعيدا عن صحة «الفتوى» أو زيفها، فى علاقتها بالصهيونية، فإن الموقف من الصهيونية شأن سياسى، مرجعه أصحاب القرار السياسى فى المؤسسة الفلسطينية. ويبدو أن أصحاب الشأن الفلسطينى الباحثين عن الذهب فى أعشاش العصافير، لم يرغبوا بأخذ قرار سياسى بالغ الإرباك فوقعوا على قناع يحجب، جزئيا، وجههم، وكان **إميل** هو القناع، الذى ينطق بما أراد له غيره أن ينطق به. يذهب **إميل** إلى شأن ليس من اختصاصه، فيفقد وجهه ويحتفظ بقناع تعرضه المواسم. والأمر لا يقوم فى تجميل أيديولوجيا ولا فى كبح الاجتهاد، حتى لو كان مريضا. فلربما ذهب الحديث عن **إميل** فى منحنى آخر، لو أطلق تصريحه بعد اجتهاد عفوى، بعيدا عن الندوات الرسمية و«اللقاءات المرتبة». فلو فعل ذلك، لكانت

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الأيديولوجيا والفلسفة والتاريخ حقلا للحوار معه. لكنه ذهب في تأجير الصوت بعيدا، ناسيا الحوار ووظيفة المثقف وكلمات واضحة نطق بها قبل زمن. يقول **إميل** في مقابلة مجلة الكرمل، في شتاء ١٩٨١: «**وهذا الواقع يكمن في وجود انقطاع شبه كلي بين المجتمع اليهودي والمجتمع العربي في إسرائيل، فالمجتمع اليهودي هو مجتمع عنصري ومغلق ولا يقبل بنا. إنهم يريدون دولة غيتو - يهودية**»(٨). ينفي القول اللاحق القول السابق عليه، مثلما ينفي قناع الصيف وجه الشتاء.ووجه الكاتب متعب لأنه لا يلتقي سريعا، برذاذ الضوء، حتى يسقط عليه ثقيلا ظلام القناع. ولذلك فإن **إميل** الذي حرر الصهيونية من صفة العنصرية في مؤتمر عشق آباد، يتذكر من جديد صفة العنصرية، وبعد خمس سنوات، حين وقعت جريمة الحرم الإبراهيمي في آذار- ١٩٩٤ -، فيكتب منزعجا: «وكان **حريا بأهل الفكر العرب أن يثيروا العالم** كله مطالبين **الرأي العام الإسرائيلي بأن يعيد النظر في** مختلف مفاهيمه **العنصرية والاحتلالية على ضوء اتفاقيات الاعتراف المتبادل والمصالحة التاريخية**»(٩) يتأسى الرجل من ثقل القناع فوق وجهه، ربما، فينزعه متشوقا إلى الضوء، غير إن إدمان الظلام يحرف العين الراجفة عن رؤية ما يجب عليها أن ترى، فترى قصور «أهل الفكر العربي» قبل أن تسمع «باصطياد العصافير بالمدافع»، على حد قول **تشومسكي**، المندد بالمجازر الإسرائيلية في المخيمات الفلسطينية. **وإميل** في لحظة الهدوء، كما في لحظة الغضب، يمتثل إلى مرجع سياسي سابق عليه، فتبرئة الصهيونية إعلان عن انفراج مرغوب، وشجب المجزرة صراخ عارض لا يمس «المصالحة التاريخية» في شيء. والسؤال الصارخ بسخريته السوداء هنا هو: ما معنى المصالحة التاريخية مع مجتمع لا يزال يتمسك بمفاهيمه العنصرية والاحتلالية؟

يقيم موقف **تشومسكي** الحد الفاصل بين المثقف و«حامل الفتوى أو: «الأيديولوج»، فالأول يشرح الظواهر في موضوعيتها، والثاني يبرر ويسوغ متجاهلا الموضوع ومكتفيا بتلبية الرغبات. غير أن وظيفة التبرير تقود، من دون انزياح كبير، إلى سلطة سياسية، لأن «حامل الفتوى» لا وجود له إلا بوجود المرجع الذي يقترح الفتوى. يتجلى - هنا - معنى إعادة الصوت وتأجير الوجه، حيث المثقف يهجر تعاليم الكتب الرشيدة ويقبل بتعاليم بشر لا يكترثون بالكتب. يدور التبرير في مقايضة مألوفة تحرق الكتب وتكاثر الأقنعة، والكتب تحيل إلى قيمة استعمالية، أما الأقنعة فتركن إلى قيمة التبادل. ولعل هذه العلاقة الوثيقة بين «حامل الفتوى» وأصحاب المؤسسة السياسية، هي التي تفسر ذلك الصمت الحميم الذي أغدق على **إميل**، بعد اجتهاده الخاص بالصهيونية. خاصة أن ذلك التصريح كان يستدعي موقفا، سلبيا كان أم إيجابيا، من طرف حمل، لعقود متتالية، لواء هزيمة الصهيونية. تستعلن في صمت المؤسسة مأساة **إميل** في دوره الصغير، الذي حوله من «مبدع كبير» إلى «بالون اختبار».

يبدد المثقف صورته في انصياعه إلى دور لا يليق به. مع ذلك، فإن تأمل تصريح **حبيبي**، في سياقه، يكشف عن تبدد مزدوج.؛ إذ إن صاحب الفتوى، الناطق فلسطينيا، كان ينطق أيضا باسم «الرفيق الذي كانه. وكان في نطقه المزدوج يقول جديدا لا يقبل به «الرفاق القدامى»، التي جاءت **البيروسترويكا** لتنقذهم من الضياع فأتلفت كل شيء. والوجه الذي لا ملامح له واضح وإن غضنته السنون. فالكاتب قبل **البيروسترويكا** كان معاديا للصهيونية مثلما كانت «الأحزاب الشقيقة» معادية لها، كما أن الكاتب قبل **البيروسترويكا** كان يؤكد عنصرية الصهيونية مثلما كانت تفعل المؤسسة الفلسطينية في زمن «الرفاق القدامى». رجاء «ذوبان الجليد» وأذاب معه الكاتب - الرفيق ومراجعه السياسية والأيديولوجية، فبدا في تحولاته جديدا، منكراً للتعاليم القديمة ويفيض فكره بكل الفتاوى الجديدة. بهذا المعنى، فقد حقق **إميل حبيبي** تبعية المثقف للسلطة بمعنى مزدوج: كان تابعا للمرجع الفلسطيني عندما نطق برغبة غيره، وكان تابعا للمرجع السوفييتي عندما تخفف من تعاليم **ماركس ولينين وبريجنيف**. والتابع لا جوهر له لأن جوهره

راقد فى بطون المواسم. يقضى الدفاع عن الجوهر باجتهاد فكرى طليق، على مبعدة من المؤسسة، ويأمر بتأمل ذاتى هادئ، لا يمليه «الرفيق» ستالينيا كان أو داعية إلى ليبرالية متلعثمة.

وتظل حالة **إميل حبيبى** مؤسية وداعية إلى الأسى ، فالرجل، فى أدبه، نقض الصهيونية وكشف جرائمها، مثلما أعطى أدباً بعيداً عن «الواقعية الاشتراكية» ومختلفا عنها، كأن الرجل وزع ذاته على نصفين يلتهم كل منهما الآخر، أو لكأن الإنسان الشره فيه قضم رهافة الأديب ورقى به إلى سوق الخسارة. يكتب **إميل** عن آثار الصهيونية فى قصته: «أم الروبابيكا» فيقول **«تسال أم الروبابيكا: الم تلتق الأشباح الهائمة؟ رجال ونساء من غزة، من الضفة الغربية، ومن عمان، بل حتى من الكويت، عبر الجسر، يعبرون أزقتنا فى صمت، ويتطلعون نحو الشرفات والنوافذ فى صمت. وبعضهم يطرق الباب ويسال فى أدب ان يدخل ليلقى نظرة(١٠) و ليشرب جرعة ماء ثم يمضى فى صمت. فقد كان هذا بيته»(١١)** . تتحدث الصورة عن المؤتلف الذى اندثر وصمت الغريب كسيرا، وعن لوعة الفقد والعجز فى آن. وهى فى حديثها، لا تكترث بصفات الصهيونية، لأنها ترسم الصفات فى وقائعها الحزينة. وربما تكون معايشة **إميل** لـ «الأشباح الهائمة»، هى التى نات به عن «البطل الإيجابى» المنتصر فى الصباح، ودفعته إلى البحث عن أدب يلتقط المعاش فى زمن الاحتلال، وينحى المعادلات الذهنية جانبا. وكان فى بحثه يرى المجموع الأسيان، خارج أسطورة البطل الوحيد المنقذ، ويتخذ من الموروث الأدبى والشعبى أداة يؤكد بها ذاتيته المهددة.

وقد يقال مباشرة: يحتضن **إميل** فى ذاته مبدعا وكاتبا فى آن، والكاتب عارض ولا خطر منه، والمبدع مقيم ولا غشاوة عليه. يتم ربط الكاتب بسلطة يعمل عندها مبررا، ويتم وصل المبدع بسلطة الإبداع، التى يحق لها، باسم الإبداع، أن تجمل الكاتب وتمسح عن روحه الغبار. غير أن هذا الفصل لا معنى له، لأن تمرد الكاتب على المبدع تسفيه للإبداع. ولأنه أيضا يرمى على المبدع بشىء من التقديس، فيحق له ما لا يحق لغيره، علما أنه فى هذا الحق المزعوم يفصل بين الإبداع والأخلاق، ويسفّه صورة المثقف، الحامل فى كتابته لمشروع مجتمعى بديل. وبالتأكيد، فإن توترا ما يحكم علاقة الكاتب بالمبدع فى شخصية **إميل حبيبى**. غير أن هذا التوتر يدرس فى حيز علم النفس، لا فى فضاء كتابة التحرر الوطنى، التى قدمت **طه حسين ولويس عوض ومحمد حسين هيكل** الذى كتب: «زينب». ويمثل **نجيب محفوظ** حالة المبدع المتسق الجدير بالاحترام كله، الذى يجتهد طليقا، ويعود إلى إبداعه بشكل طليق.

وربما، تتقوض الظواهر التى كانت مناهضة للتقوض، وتسرى فى انحدارها الخاص، **وإميل** يسرى فى سلبه، منذ ارتضى بالفتاوى منهجا، وغذ السير فى درب يراه غيره ولا يراه هو، والدرب المختار سؤال، والسير فيه انتظار مطمئن لجواب عادل. **وإميل** ينحنى أمام الإجابات التى يجود بها الدرب، الذى لا يراه. ولذلك لم يكن للدهشة مكان، حين قبل بجائزة الإبداع الإسرائيلية، بعد مرور سنوات ثلاث على تصريحه المبرئ للصهيونية من عنصريتها.

الذاكرة المفقودة تتوزع على جائزتين:

تنقل البيروستوريكا، بيسر، **إميل حبيبى** من زمن مغلق إلى زمن لا ضفاف له، وتدفع المؤسسة الفلسطينية، بيسره، الكاتب إلى أن يبوح بما لا تريد المؤسسة أن تبوح به علانية. ويتيح الأمر، فى شقيه، التوقف أمام عنصرين: يتمثل العنصر الأول بسلطة سياسية تصدع بأوامرها. ويتجلى العنصر الثانى فى كاتب يفعل ما شاءت له السلطة أن يفعل. تدور الحالة فى علاقة ذاتية مفتونة بالسلطة، بسلطة تبهر الكاتب وتغويه ويرتد الأمر، ظاهريا، إلى سلطة المعرفة التى تتوجه إلى سلطة سياسية تحتاج إلى المعرفة. غير أن حالة **إميل حبيبى** تنكر الظاهر وتقصيه. فعلاقة المعرفة بالسلطة، بالمعنى النبيل، تتكىء على الحوار والتحالف، أو على التحالف الحوارى. أما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في حالة **حبيبي** فإن التحالف الحواري لا مكان له، لأن المكان كله يذهب إلى استظهار التلقين، إذ فكر السلطة يمحي فكر الكاتب ويلغيه، تبتعد، في هذا الواقع، سلطة المعرفة وتأتي مكانها ذاتية مبهورة بالسلطة، أي: ذاتية الوعي الفقير. ترضى ذاتية الوعي الفقير السلطة لأن السلطة ترضى الذاتية في وضعها الفقير. إرضاء لا متكافىء وملىء بالشجن، فما ترضى به السلطة الذاتية الفقيرة يزيد من فقر الذات، إلى حدود الإلغاء. شيء شبيه بانشداد المتعبد إلى الصنم الذي يعبده، فكلما تكاثرت صفات الصنم الإيجابية تزايد السلب في شخصية المتعبد، حتى لا يبقى له إلا قليل القليل. وربما تشبه حالة **حبيبي** حالة النص الأدبي الذي أضاع مرجعه الداخلي، انفتح على التفكك. فالنص لا يوجد إلا في مرجع خارجي يفرضه وفي مرجع داخلي يبنيه. **وحبيبي** في نصه المأساوي المعاش يتمسك بمرجع سلطوي خارجي يتلف المرجع الداخلي ويهدمه. فلا يبقى من رواسب المعرفة إلا إرادة الاستظهار، التي تردد طليقة إرادة المرجع الخارجي.

اتكاءً على هذا، فإن قبول **حبيبي** بجائزة الإبداع الإسرائيلي، لا يعثر على تفسيره، ربما، إلا في مدار ذاتية الوعي الفقير، التي تنهار أمام السلطة التي تفتنها. يتحلل مضمون السلطة من الشروط المشخصة المكونة له، ويعلو في الهواء مهشما معايير الزمان والمكان. فالسلطة هي السلطة، قادرة وفاتنة ومبهرة، ولا خيار للذات المفتونة إلا بالذهاب إليها. تجتمع السلطة السوفييتية، في زمنيها، مع السلطة الفلسطينية، في أزمنتها، كي تعطيا صورة السلطة، في تجريدها الطليق. وتعثر السلطة الإسرائيلية في فضاء السلطة، وقد تحللت من المكان والزمان، على موقع موائم لها، لا يختلف عن مواقع السلطات الأخرى، تذهب الذات إلى السلطة. ففي الذهاب ما يرضيها، وتذهب إلى السلطات، لأن تكاثر الذهاب يكاثر الرضا. تستعيد مقولة الكم ذاتية الوعي الفقير من جديد، وتزيدها وضوحا. ذلك أن الذات المتقدمة تاريخيا تعنى بالكيف وتأمل الحقائق، على اختلاف مع ذاتية فقيرة مولعة بالكم ومراكمة الرضا. ويمكن **لإميل حبيبي** أن يدافع عن جائزته، وينتقي من كيسه ما شاء من الحجج. غير أن ما يسوق من البراهين لن يتجاوز حدود الذات التي فقدت مرجعها الداخلي. فلنعد إلى سياق الجائزة وزمنها، لنقف على حجج أدمنت التجريد وإتلاف المشخص.

جاء في الصحف ووكالات الأنباء: **«قررت لجنة التحكيم الأدبي في إسرائيل ان الأديب إميل حبيبي جدير بجائزة إسرائيل الأدبية بحق أعماله الأدبية، التي نشرها في البلاد بدءا من الستينيات. ولإنتاج إميل حبيبي نوعية فنية لغوية خاصة. وهو قصصي تجريبي نجح في صقل اسلوب يجمع التراث العربي الأدبي التقليدي مع الأسس العصرية الواضحة»**، ١٩٩٢/٣/١٩. لا يقف القارىء طويلا أمام تاريخ تسليم الجائزة، الموافق تاريخ قيام دولة إسرائيل، ولا يتوقف أيضا أمام سياق الانتفاضة، ذلك أن عليه أن يتأمل ألوان القول والحجج، الصادرة عن ذاتية مولعة بمراكمة الألقاب. نقرأ في الصحف ووكالات الأنباء أيضا: **«تسلم الكاتب الفلسطيني إميل حبيبي جائزة إسرائيل للإبداع الأدبي، وذلك خلال حفل رسمي أقيم في القدس المحتلة، بمناسبة مرور ٤٤ عاما على إنشاء إسرائيل.. وقد أعلن حبيبي قبل الحفل أنه سيسلم مبلغ الجائزة إلى مؤسسة فلسطينية لعلاج جرحى الانتفاضة»**[١١] يذهب الكاتب الفلسطيني إلى الحفل الإسرائيلي محايدا، يقبل بالجائزة الإسرائيلية - ٨٠٠٠ دولارا - ويوزعها على جرحى الانتفاضة. والحياد المزعوم واهن الأركان، لأن القبول بـ «المصالحة التاريخية» لا يقضي بالاحتفال بتدمير ذاكرة الضحية. فلا سلب في تأمل إمكانيات المصالحة والسلام والتعايش، من دون أن يكون ثمن ذلك نصرة ذاكرة وإلغاء أخرى، أو من دون أن يعقب ذلك احتفالا مزدوجا بانتصار ذاكرة ودفن ذاكرة نقيض. لا يحق للنوايا، مهما كانت صقيلة وبيضاء، أن تخفض من ذاكرة الضحية وأن تعلي ذاكرة الجلاد. لكن **إميل** يمتهن التاريخ ويقدس التجريد الذي لا تاريخ له. فبعد عشق السلطة المجردة يصل إلى الإبداع المجرد، ويربط السلطة والإبداع

بعروة وثقى، إذ إن السلطة فى تجريدها مرجع للإبداع وآية له. يستدعى التجريد مفهوم: الوسيط ويرد إليه. فالمبدع، كما الإبداع، مجرد ولا تاريخ له. والمبدع الذى طرد ذاكرته ووقف فوق التاريخ، يستطيع أن يلعب دور الوسيط بين طرفين يحتفظان بالذاكرة. ففلسطينى الانتفاضة يقاتل بسبب ذاكرة لا تنطفىء، والإسرائيلى المنتصر يحتفل بانتصاره وبذاكرته المنتصرة. **وإميل**، وقد تجرد، يحتفل بانتصاره الذاتى، الذى يجعله مع الطرفين وخارجهما فى آن. يأخذ الجائزة من طرف ويعطيها إلى طرف آخر. ويحظى من طرف بمديح موهبته ويفوز من الثانى بالشكر على العطاء الذى تقدم به. يذهب كل طرف إلى اختصاصه، فللمنتفض العذاب والسجن والمعاناة، وللإسرائيلى تجريب الأسلحة، **ولإميل** الأضواء والمديح والعرفان والجائزة. تحتفل ذاتية الوعى الفقير بمكاسبها الجديدة، وتضحك فى سرها، لأنها أدركت منذ زمن طويل، أن طريق السلطة مفروش بالورود.

وقد تتتابع حجج **إميل** وتتكاثر، وتظل فى تنوعها مرآة لذات مولعة بالكم ومقدسة للمراجع الخارجية، كما لو كانت الذات لا تقتنع بوجودها إلا إذا نظرت إلى وجهها فى مسلسل من المرايا لا ينتهى. يقول **إميل**: «إن هذه الجائزة لها احترام كبير داخل إسرائيل، وهو ما يعنى انسحاب هذا الاحترام على مختلف أنحاء العالم، لما لإسرائيل فيه من نفوذ»(١٢). يقوم الأمر فى مراكمة الاحترام، وتصدير احترام المبدع من السوق الإسرائيلية الضيقة إلى أسواق العالم المختلفة. بل يقوم الأمر فى تزايد نفوذ الكاتب، لأنه حصل على جائزة نافذة من بلد كثير النفوذ. ومثلما ينتقل احترامه من حيز محدود إلى مساحات غير محدودة، فإن وصوله إلى الجائزة المتنفذة يضاعف احترامه فى إسرائيل ويكاثر ويربى ويزيد من نفوذه فى الأماكن الأخرى. ترسل العلاقات المعقدة، فى زمن الأشياء، إلى سراديب الكم والأشياء، حيث الذاكرة سلعة خاسرة. ويمكن **لإميل**، فى زمن الأشياء، أن يتأكد من موهبته فى المرآة الإسرائيلية: «إن بعضهم يرى أننى دفعت ثمنا سياسيا وإلا لما منحتنى هذه المؤسسة جائزة رفيعة المستوى كهذه، وهذا توهم، فحيثيات لجنة التحكيم تنص على أننى حصلت عليها عن أعمالى الأدبية، ويقال إن مستواها الأدبى عال» (١٣) **وإميل** صادق فى قوله تماما، لأن ذاتية الوعى الفقير الملازمة له لا تترك للسياسية، بالمعنى الصحيح، مكانا، فكل المكان يذهب إلى الذات المغتبطة بصفاتها المتعددة. ولهذا، فإن **إميل** يعرض عن كلمة السياسة سريعا، ليتحدث عن «الجائزة الرفيعة المستوى»، وعن «المستوى الأدبى العالى». وقد يفطن **إميل** فى تصريح لاحق أنه نسى بعض الصفات، ويسرع ليضيف جديدا إلى ما تجمع من الصفات. كأن يقول: «أشكر أعضاء لجنة التحكيم، ذوى الحيثية الأدبية والعلمية المرموقة، على قرارهم منحى جائزة الإبداع»(١٤). تضاف كلمة المرموق إلى كلمات النفوذ والعالى والرفيع المستوى بانتظار صفات أخرى لاحقة.

يعرب الوسيط ـ المبدع عن تحرره من القيود فى التصريح التالى: «أرى علامة مشجعة فى واقع إنتاجى الأدبى، قد حاز على جائزة فلسطين الأدبية، ويحوز الآن جائزة إسرائيل الأدبية»(١٥) تقفز العلامة المشجعة عن وقائع فلسطين وإسرائيل، وتستقر فى حاضنة الأديب الشجاع الذى يحتضن الأضداد. ففلسطين، كما إسرائيل، قضايا نافلة بالقياس إلى الجوائز الصادرة عنهما. يستمر الأديب، فى غبطته السادرة، ويلبى نجيبا مقولة **هيجل** عن الفكر البدائى المولع بالكم وكميات الثناء. تدور العلاقات ساخرة فى عالم الأشياء، إذ الكم سلطة والسلطة كم، والإبداع وسيط بين الكم والسلطة، والسلطة وسيط بين الكم والإبداع، كما الكم وسيط بين الإبداع والسلطة. والوسيط قرير العين هانيها، يتوسط بين فلسطين وإسرائيل، وبين الثقافة العربية والثقافة العبرية، وبين الحرب والسلام. وفى هذا كله، يتوسط بين ذاته وما تشتهى، اعتمادا على كتابة لا تعترف بسلطتها إلا إذا تجردت منها أمام سلطة أعلى وأعظم.

الذاكرة المفككة وغبطة اليقين:

منذ أن بدأت ما يدعوه بعضٌ بـ «المسيرة السلمية فى الشرق الأوسط»، وينعته بعض آخر بـ «اتفاق غزة ـ أريحا» و

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إميل حبيبى يتمترس وراء قلم يومى يصفق للاتفاق وينثر عليه ورود الفصول الأربعة. وقبول الاتفاق، كما استنكاره،حق مشروع لمثقف فى ألوانه كلها، يمارسه وفقا لميوله واجتهاداته ورؤاه. وهذا ما فعله **نجيب محفوظ** برصانة عالية. ويحق **لإميل**، من حيث هو مثقف، أن يعطى سطوره فى الحدث الكبير. غير أن ما يبدو بداهة يسقط مفتتا، فى حالة **إميل**، لأن سطوره الكثيرة لم تتعلم احترام البداهة إلا قليلا. فالذى أسلم لصوته مهمة المزج بين الصهيونية والبراءة فى مؤتمر الأدباء فى عشق آباد، عاد بعد خمس سنوات، ليعيد صفة العنصرية إلى المجتمع الإسرائيلى. يقول **إميل** مؤخرا" «أما الحقيقة التى حذرنا من مغبتها طول الزمن، فهى أن العنصرية إنما استشرت فى إسرائيل، من المهد إلى اللحد، حتى انفجرت بهذا الشكل، فلم يعد من الممكن تجاهلها»(١٦). ويعيد تأكيد النذير فى مكان آخر فيقول: «بل نمعن فى الملامة حتى نلوم زملاءنا من أهل الثقافة والإبداع فى إسرائيل، إنهم لم يقوموا بواجبهم الأخلاقى الذى لو قاموا به لما استشرت العنصرية فى إسرائيل من المهد إلى اللحد»(١٧). تابع **إميل** طقوس السذاجة المخلوقة، ويرى فى العنصرية الإسرائيلية مرضا عارضا وفى «أهل الثقافة والإبداع فى إسرائيل» ملائكة يولدون ويلحدون فى سماء زرقاء مفارقة.

ولعل من نافل القول مقاربة تماسك كلام **إميل** أو تهافته، فما نقصد إليه يمس أخلاقية القول أو غيابها، إذ لا يمكن لقلم متسق أن يعطى قولا وينقضه، وفقا لحضور المجازر أو غيابها. فى محاكمة **إميل** الفكرية ما يثير الجزع، لأن حضور المجازر شرط لإقامة حد العنصرية، كما لو كان على الفكر أن يبنى تصوراته من دماء البشر. تتلاشى العنصرية إن جفت دماء الفلسطينيين، وتمثل واضحة إن انفجر الدم الفلسطينى أنبرىء من جديد. إن المحاكمة الفكرية التى ترتهن إلى سواد الأيام وبياضها، تجعل القارىء يتأمل أحوال **إميل حبيبى** لا كلماته، لأن كلماته تسود وتبيض وفقا لأحوال الأيام. ولهذا، فإن كلام **إميل** عن أحوال السلام لا يقنع كثيرا، طالما أن صاحب الكلام يعثر على كلماته فى مناسبات الدم والأيام الرائقة. يصفق **إميل** للسلام، فى مقالة له عنوانها: «لا، لم تذهب تضحيات هذا الشعب وتجربته سدى»، فيقول : **«والآن، ونحن نلتقى بتباشير الاختراق الكبير، لأول مرة، أستعيد تلك الأيام المأساوية لكى انقل إلى أجيال شعبى الشابة كلها الحقيقة الأخرى فى هذا الاختراق الكبير، حقا إنه الاختراق الأول لحلقة الدم المفزعة والمستمرة، حتى كان لا مخرج منها. حقا إنه الاختراق الأول لأسوار العداء نحو المصالحة التاريخية التى لا بديل عنها. ولكنه وفى الوقت نفسه، وفى المقام الأول، الاختراق الكبير، لجميع القيود التى كبلت أيدى هذا الشعب الذى ولد حرا، قيود المقامرة غير المسئولة بمصير هذا الشعب فى وطنه»**(١٨) يكون **إميل** كما يود أن يكون، ويستعين باستبداده ليكره الأشياء أن تكون ما يريدها أن تكون. غير أن طبيعة الأشياء تنحى الكاتب واستبداده وتذهب فى اتجاه آخر. لا يحتاج الأمر إلى التصفيق ولا إلى الرثاء، فما نتج عن «السلام» يمكن قبوله، ربما، اعتمادا على مقولات عقلانية، تعترف بموازين القوى وبهزائم العرب المتتالية ونتائج التخلف وانهزام التنوير وولادة المجتمع المدنى المتعثرة أبدا واجتياح اللاعقلانية لمفاصل المجتمع العربى... فلا أحد يصفق للحرب ولا أحد يدعو إلى حروب مهزومة قبل الذهاب إليها. و**إميل حبيبى** لا يتخلى أبدا عن الكاتب السلطوى الذى يسكنه والذى يجزىء الحقائق إلى هزيمة او انتصار. ينظر إلى ما لا يريد ويراه هزيمة، وينظر إلى ما يود ويراه انتصارات متعاظمة. ويظل الواقع، فى الحالين، مغيبا، لأن أيديولوجيا السلطة لا تعترف بما هو موجود بل بما هو مخلوق. ومن مدار الخلق هذا، يأتى: الاختراق الكبير، الاختراق الأول، كسر القيود، هدم الأسوار، المصالحة التاريخية... إن **إميل** الذى يذم الحروب السلطوية الخاسرة، يعود إلى لغة الحرب السلطوية بعد تخلى السلطة عن الحرب، ويجعل من التخلى بداية لانتصار شامل. فعبارة «الاختراق الكبير» تحيل إلى معركة كبيرة أصابت هدفها الأول، وعبارة «الاختراق الأول» تتضمن التبشير باختراق أخير، و«اختراق

أسوار العداء» تومىء إلى مدافع دكت الأسوار... وفى الأحوال كلها، فإن إميل المدافع عن «فجر جديد»، يدافع عن جديده بكل اللغة السلطوية القديمة ومفاهيمها، أى أنه يعاود لعبة تجميل الأوهام وانتهاك الحقائق.

لا نقرأ فى هذه السطور مواقع الصحة والخطأ فى «اتفاق غزة ـ أريحا»، إنما نقرأ فيها حضور العقل وغيابه فى سطور الذى يعتبره انتصارا كاملا. فالأسلوب الوثوقى الذى يدبِّج به إميل مقالاته المتناتجة، يعيدنا، مرة أخرى، إلى الفرق بين الكاتب والمثقف. يكتب الأول حقيقة السلطة، التى ينتسب إليها، وينصِّبها حقيقة مطلقة، ويقدم الثانى قولا نسبيا عن الوقائع فى نسبيتها، إذ حقيقة القول تكمن فى وعيه أنه لا يقبض على الحقيقة. يقول إدوارد سعيد: «ففى صلب القول، بالمعنى الذى أنسبه إلى هذه المفردة، لا مهدىء ولا بانى إجماع، بل إنه امرؤ يقوم كامل وجوده على إحساس نقدى، حس الامتناع عن تقبل الصيغ السهلة، المتساهلة، أو الكليشيهات الجاهزة، أو التوكيدات السلسلة، مع ما يقوله المتنفذون أو التقليديون ويفعلونه».(١٩) ويذهب إميل فى اتجاه آخر، متدثرا بالتقليدى ومحافظا عليه فالمقالة التى يكتبها، فى دفاعه عن السلام، قائمة على يقين ثقيل، يشفعه انفعال شديد يستولد اللغة اليقينية ويثبتها. تأتى المقالة مغلقة ولا نوافذ فيها تسعف الحوار، ذلك أن المحاور المحتمل يلتقى بالذات المنفعلة ولا يعثر على المفاهيم الباردة، التى تطلق الحوار. نقرأ لإميل السطور التالية من مقالة له عنوانها: «خذوا شعبكم فى الحساب ولو بقدر ما يأخذه خصومه»: «بتداعى الدلائل على جدية المساعى المبذولة لتنفيذ اتفاقيات الاعتراف المتبادل بين حكومة إسرائيل ومنظمة التحرير الفلسطينية، وعلى أننا مقدمون لا محالة على مصالحة تاريخية بين العرب وإسرائيل فى جميع المجالات، نلاحظ انتشار مشاعر الضياع، حتى اليأس الشامل فى أوساط أولئك المثقفين الفلسطينيين، وغيرهم من المثقفين العرب. الذين يتميزون بانقطاعهم (القسرى فى غالب الأحيان) عن حياة الشعب العربى الفلسطينى ومشاكله الفعلية من جهة وبانقطاعهم عما أحدثته نهاية الحرب العالمية الباردة من تغيرات جذرية فى المناخ السياسى العالمى»(٢٠). فى لغة اليقين المغلقة، تصبح الدلائل متواترة والمساعى المبذولة جدية والاعتراف المتبادل كاملا والمصالحة حتمية والتعاون شاملا.. تنحدر لغة الخلق من خالق يعرف بدايات الأشياء ونهاياتها، ويدرك ما استقام وما انحرف. ولهذا، فإنه فى خلقه للأشياء، عن طريق التسمية، يلعب دور العارف والقاضى فى آن، أو إنه لا يلعب دورالقاضى إلا لأنه يحتل مقام العارف. وهذا ما يسوغ أن ينصب ذاته مرجعا أعلى للمثقفين، يوبخهم على ضياعهم ويقرعهم على جهلهم. فلو عرفوا ما يعرفه لانحازوا إلى مصاف الحكمة التى يحتكرها، ولما رمت بهم النواقص إلى دروب التشاؤم والضلال.

تتكشف فى اللغة اليقينية، الواحدية، شكلا ومضمونا، التى تمنع المتعدد والتعددية ونسبية المعرفة وبداهة المساطة، لأن التعددية تمرد على الواحد العارف، الذى يسبق الجميع ويقف فوقهم. ولعل الأخذ بالواحدية، شكلا ومضمونا، يدلل على الكاتب السلطوى الملازم لإميل حبيبى، بل يكشف عن «الشيخ التقليدى القابع فيه، والذى يدعى احتكار الحكم لأنه يحتكر الحقيقة. ويبدو أن إميل هو المنقطع ـ طواعية ـ عن عالم المثقفين العرب، الذين تأملوا القضية الفلسطينية طويلا، ودافعوا عنها، بدءا بنجيب عازورى ووصولا إلى أمل دنقل وحيدر حيدر ومرورا بيحيى حقى وعباس العقاد وكاتب ياسين وغيرهم الكثير.

تشى لغة اليقين بالشيخ التقليدى المحايث لإميل والمميز له عن المثقف الحديث، بالمعنى الذى ذهب إليه إدوارد سعيد. فالمثقف يمارس نقده قلقا، مقارنا بين الوقائع والمفاهيم، ومدركا أن المفاهيم أضيق من الوقائع التى تسبقها: وهذا ما يحمله على الأخذ بتصور: الأطروحة، إذ الموقف المعرفى نسبى، يتأمل الحاضر اتكاءً على تاريخ المعرفة الناقص

باستمرار. أما المثقف التقليدى فينكر النسبية، مثل ما يستنكر المتعدد. وفى استنكاره المزدوج ينكر تصور الأطروحة ويأخذ بمفهوم المجاز، حيث لا تكون الأشياء كما هى، بل كما تريد لها لغة اليقين أن تكون. يهمش إميل الشخص، ويتركه للمثقفين الذين لفهم «اليأس الشامل»، بل أنه يسحب المشخص إلى بلاط الرغبة وسجون البلاغة، بعد أن يحول تاريخ المعرفة إلى مجاز كبير. ويمكن لإميل، بعد إتلاف المشخص ان يبنى تاريخا مجازيا للحرب والسلام، قوامه زمان ومكان مجردان، لا وجود لهما إلا فى علم الرياضة والشعر الردىء. يقول أندريه جيد: «بالعواطف الجميلة يصنع الأدب الردىء الفاسد». وقول جيد، فى بساطته وجماله، ينطبق على الأدب وأشياء أخرى.

استولدت الدولة السوفيتية، التى كانت، شعار: «الواقعية الاشتراكية». ولم يكن فى الشعار ما يربطه، دائما، بالواقع وبمثال أعلى حلمت البشرية به طويلا. فما كان فى الشعار أيديولوجيا سلطوية تصوغ أدبا يعيد إنتاج صورة السلطة العادلة ولا ينتج من صورة الواقع المعاش شيئا. ويبدو أن إميل الرفيق القديم، يستأنف فى خطابه السياسى مقولات «الواقعية الاشتراكية» التى ولت، حيث الكاتب «وسيط زائف» يخدع فى نصه الواقع والأدب معا. وقد يخدع الكاتب ما شاء كى يرضى «جدانوف». مثلما أنه، فى بعض الأحيان، يخدع النص والواقع وجدانوف، ليبقى الوسيط سعيدا ومكتمل الغبطة.

الكاتب بين أركان الحقيقة ووجهى الشيطان:

يبنى إميل خطابه اليقينى مرتكناً إلى عناصر أربعة. يأخذ اثنان منها صورة الحق والحقيقة، ويحتل الاثنان الآخران موقع الغواية والخطأ. وتمثّل علاقة العناصر الأربعة ببعضها مواجهة حدّية، لا احتمال فيها لحوار أو تفاعل، كما لو كان دور الإيجابى المطلق الأول هتك السلب المطلق اللاحق له، أو كما لو كان دور السلب الطليق تبيان النور الذى يحيط بما هو نقيض له. يقوم العنصر الأول فى تجربة الفلسطينيين الذين صمدوا فى أرضهم، تحت الاحتلال الإسرائيلى، ولم يغادروها أبداً. يقول إميل: «قديماً أدركنا انه لا مكان لنا، فى ساحة العلاقات الفلسطينية - الإسرائيلية، إلا الموقع الذى يحتله، أو يستطيع أن يحتله، انصار السلام العادل والممكن التحقيق بين الشعبين. واعنى بكلامى هذا، نحن الذين اجترحنا معجزة البقاء فى وطننا، فى هذا الجزء منه بالضبط الذى قامت عليه دولة إسرائيل»[٢١]. ويقول أيضاً: «إن العديد من المدافعين عن نهجنا، نحن الذين اجترحنا إنجاز البقاء فى وطننا، ....»[٢٢]. و: «سيكون فى مقدورنا، نحن «أهل الحفرة» إياها، ان ننقل إلى الفريقين ما نعرفه عن الام المخاض التى تصيب مجتمعهما فى طريقهما إلى ميلاد العلاقات الجديدة»[٢٣]. مما هو خارج الشك، وعلى فراق معه، أن التجربة الفلسطينية تحت الاحتلال غنية بالمآثر والدروس، وقادرة على تقديم المعارف والإضاءة والدروس، إن قرئت بشكل نقدى وصحيح. غير أن إميل، كعادته، يحوّل التجربة المعاشة إلى قاعدة لاهوتية، تكفل لمن عاش التجربة أن ينطق بالحقيقة، وبما أن من يحاكم باللاهوت يعرف قواعده، فإنه يكون على إميل أن يضيف المرتبة إلى التجربة، إذ تتحوّل التجارب الفلسطينية إلى مراتب، أشرفها تجربة من عاش تحت الاحتلال، وأرذلها من شدّ الرحال بعيداً. يتكئ صاحب التجربة الأولى على تجربته ويعطى حكماً هو الأول فى صدقه، وهو الصدق الأول الذى لا راد له. وبداهة هنا، أن يكون الناطق المرموق باسم التجربة عنواناً على حكمة أولى، يجسدها بلا خلل أو نقصان. والأمر بدوره قريب من أحوال الناطق بالمقدس، والذى يتقدّس بسبب حديثه عن المقدس.

يقدّس إميل التجربة ويتقدّس فيها وينصّب ذاته ناطقاً بالمقدس. وهذا ما يجعل من الـ «نحن الجماعية» التى ينطق بها تعبيراً عن «الأنا الفردية» التى تملى الكلام. وفى منطق الاستبدال، يأخذ الدفاع الفردى اللا مشروط عن السلام شرعية جماعية، تستمد صدقها من «معجزة البقاء»، إذ إن من حقّق المعجزة فى البقاء يحقّق إعجازاً فى الاجتهاد والمحاكمة.

مع ذلك، فإن **إميل لا يكتفى بلاهوت التجربة، فيحصنها بلاهوت جديد**، قوامه المرجع السياسى الفلسطينى، الذى فى تجانس الحقيقة فيه يأتلف مع الحقيقة المتجانسة فى التجربة. ودون إثقال النص باستشهادات كثيرة، وهى ميسورة لمن شاء، فإن **إميل** يرفع القيادة إلى مقام الحقيقة، ولا يبخل عليها أبداً بصفات: الحكيمة، العاقلة، الشجاعة، الرائدة.... وهو فى ذلك، يستأنف الإرث الستالينى، الذى ينصّب المرجع السياسى الأول مرجعاً أولاً فى العلوم والثقافة والفنون، إذ المرجع السياسى نص أول واجتهادات المثقف ظلال واهنة، تحاكى الأصل ولا ترقى إليه أبداً.

يتم الدفاع عن «مسيرة السلام» فى دائرة الحقيقة، بل فى دائرتين يفصلهما المكان وتوحّدهما الماهية. يحتل **إميل** الدائرة الأولى اعتماداً على «معجزة البقاء»، وتحتل القيادة الدائرة الثانية اعتماداً على «معجزة الأداء». ويكون بديهياً أن تتداخل الدائرتان إلى حدود التماثل، بسبب ماهية توحّدهما عنوانها: الحقيقة. ولعل هذا التماثل هو الذى يملى على كتابة **إميل** السياسية حركة مزدوجة: يدافع **إميل** عن قرار السلام لأنه قرار القيادة، ويدافع عن قرار القيادة لأنه قرار الحقيقة. وبهذا المعنى، فإن **إميل** لا يدافع عن سياسة السلام بقدر ما يبدو صانعاً للسياسة التى يدافع عنها كتابة تتراءى، من جديد، أطياف محتكر الحقيقة، الذى يوزّع حقيقته، على ما شاء من حقول، ويكون مصيباً. يحسن الإصابة فى صياغة الموقف السياسى، ولا تخذله الإصابة فى الدفاع عنه. **ويصدر عن وجهى الإصابة اندماج الكاتب بالسياسى**، وذوبان **إميل** فى موضوعه إلى حدود التلاشى. ولذلك يعتور الخطأ دعوة **إميل** أهل الثقافة إلى إسعاف أهل السياسة، لأن هذه الدعوة تفترض الحفاظ على مسافة محددة بين المثقف والموضوع الذى يتأمله، وهو ما لا يفعله **إميل** أبداً. يقول **إميل**: «**وعسى أن يؤدى تراكم العقبات فى الطريق إلى إقناع اهل الثقافة الإسرائيليين والفلسطينيين بانه لا يحق لهم ترك أهل السياسة يتصرفون لوحدهم بمقدرات شعبنا المصيرية**»(٢٤). تبدو دعوة **إميل** عارضة، لأن الرشيد فى السياسة حكيم فى الثقافة، كما أن المبدع فى الثقافة صائب فى المحاكمة السياسية.

إن كان فى «حقيقة الفلسطينى» ما يردعه عن الخطأ، فإن «العربى الآخر» هو ذاك الخطأ الذى على الفلسطينى أن يردعه. يبرز هنا الوجه الأول للسلب الذى يقاتله **إميل حبيبى**. وهو سلب قديم لو وعاه الفلسطينى، مبكراً، لخفف من آلامه الكثير.

فلو أعرض الفلسطينى عن خطاب الحكومات العربية، لكان: «**قد نجح فى تفادى الكارثة**». وقد تكون الحكومات العربية كائنة على ما هى كائنة عليه. لكن كلام **حبيبى** لا يؤثم الأنظمة العربية إلا بقدر ما يجمّل الوجه الإسرائيلى ويهزأ بالدماء العربية التى سالت من أجل فلسطين. ويكشف **إميل** عن سخريته الماسخة فى تعبيره الأثير عن «الفارس الأسمر الذى يعتلى صهوة حصان أبيض». يقول **إميل** شاهراً سخريته: «**لم يات الفارس الأسمر من وراء الحدود على فرسه الأبيض ويخلصنا، وحسناً اننا لم ننتظر مجئ هذا الفارس، ونعلم انه حين كان يجئ كان لنجدة المؤسسة الحاكمة فى إسرائيل ولإخراجها من ورطتها. إننا نتعلم انه ليس لنا إلا الاعتماد على النفس**»(٢٥). والاعتماد على النفس فضيلة، لكنها رذيلة كاملة كل معاينة لمسار **جمال عبد الناصر** كنجدة لإسرائيل وإخراج لها من ورطتها. لا يستحق الجهد العربى، مهما كانت ألوانه، وهى مأساوية فى أعماقها، ذلك الاستسهال الساخر الذى يركن **حبيبى** إليه: «**إن العديد من المدافعين عن نهجنا،.. اضطروا إلى إيجاد المعاذير لنا ومناشدة «العروبة» أن تتروى وتترفق بنا، وان «تتفهم» انحرافاتنا وشذوذنا عن مقومات «العروبة»**»(٢٦). لا تقرأ علاقة فلسطين بالعروبة فى كتاب ساخر، بل فى كتاب بالغ المأساوية، يستدعى الذاكرة والتاريخ وهو مالا يأتلف مع أحوال **إميل حبيبى**، الذى يئد الذاكرة وينهر التاريخ. ولعل زجر الذاكرة هو ما يجعل **حبيبى** يسخر من «العروبة» كلها،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويترفق ويتروى لحظة الاقتراب من الشأن الإسرائيلي، يقول ، بعد اتفاق غزة ـ اريحا: «**لقد أصبح واضحا أن العقبة الفعلية الوحيدة التى بقيت فى وجه المصالحة السلمية والتاريخية، هى قوى اليمين الاحتلالى والعنصرى فى إسرائيل، ومما لا شك فيه أن ظهور اليمين الإسرائيلى، بكل وجهه البشع، سوف يثير قوى السلام فى إسرائيل إلى المزيد من الحسم الجماهيرى..**»[٢٧]. ينشىء إميل خطابه اعتمادا على مسلسل شفيف من البداهات الشفافة المحمولة على تفاؤل وطيد الأركان. تشير حملة «العقبة الوحيدة التى بقيت» إلى استثناء بسيط مهزوم بطبيعته، لأن القاعدة نصر السلام والمصالحة. وبسبب القاعدة التى تنصر السلام، فإن عافية المجتمع الإسرائيلى قادرة على محاصرة المرض «الذى تبقى» والمتمثل بيمين إسرائيلى طارئ، غريب عن قاعدة تنشد السلام.وبما أن القضية الفلسطينية تدور بين عروبة «تنجد المؤسسة الحاكمة فى إسرائيل» وبين قوى سلام إسرائيلية «تحسم جماهيريا قضية السلام» فإن حل هذه القضية سهل وميسور، على شرط «أن يعتمد الفلسطينى على ذاته» وينأى عن عروبة لا خير فيها. يصل **إميل** إلى قطرية فلسطينية باذخة، ترى فى الصهيونى طرفا قريبا وترى فى العربى طرفا يجب إبعاده.

ومع أن **إميل**، فى منطقه المضمر، يرى فى الإسرائيلى قريبا وفى العربى بعيدا، فإنه يسعى، فى منطقه الظاهرى، إلى إعلان قول آخر. لا بمعنى نقض ما نقول، بل بمعنى تأكيد وحدة وتماثل بين العروبة والصهيونية. ولذلك فإنه يؤكد لمجلة «المجلة» فى عددها رقم ٧٤٤ ما يلى: «**انشغلت ثقافتنا فى الكفاح ضد الفاشية، والكفاح ضد العروبة والكفاح ضد الاستعمار وضد العنصرية الصهيونية**»، يماثل **إميل** بين الفاشية والعروبة والاستعمار والصهيونية.. يكافح ضد العروبة بلا تحفظ، ويضيف إلى الصهيونية كلمة تسبقها، هى العنصرية، ليقول قولا متحفظا، يجعل الصهيونية أقل وقعا على القلب والعقل معا. وبالتأكيد، فإن **إميل** يبنى حكمه المطمئن اعتمادا على «معجزة البقاء»، مثلما يؤسس اطمئنانه المستقبلى على «معجزة الأداء»، التى يمارسها المرجع السياسى. وفى الحالات كلها، فإن صاحب «المتشائل» يقرر بداهاته الثلاث: لا ينقذ الفلسطينى إلا ذاته، الاقتراب من العرب مهلكة، والاقتراب من إسرائيل منجاة. ويتضح هذا فى مواقع عدة من مقالاته المتكاثرة، كأن يقول: «**فما بالك بمارد، هو شعبنا العربى الفلسطينى، لم يجد من ينقذه سوى نفسه، وأما من تنادوا إلى إنقاذه فقد بددوا الأمانة وبددوا الزمن**»[٢٨]. أو كأن يقول أيضا: «**وفى هذا الدِّيماس الطويل من الصمت، المحيط بالشعب العربى الفلسطينى من كل جانب، لم يجد هذا الشعب من بارقة أمل، من منفذ إلى النور، سوى النهج الذى اجترحته قيادته المسؤولة**»[٢٩]. حين تنبجس الوقائع عن معادلات ذهنية مغلقة، لا جدران لها ولا نوافذ، فإنه يمكن للوقائع أن تستخلص الحنطة من الصوان، وخاصة حين تصاغ الوقائع من فكر «اجترح معجزة البقاء» ومن «شعب مارد» و«قيادة مسؤولة» تؤجج اللهب فى أحضان الأمواج العاتية.

أمام يقين لا شروخ فيه، يصبح الآخر مرتعا للخطأ، ويغدو المثقف النقدى عصيا على الإدراك، لأنه فوجىء بما لم يفاجأ به **إميل حبيبى**. والأخير بعيد عن الفجاءة بسبب وعى يقيه من المفاجأة، أما المثقف العربى الآخر فمفاجأ بجهله لا أكثر. يكتب **إميل**: «**وأما مقال صديقنا الأستاذ إدوارد سعيد فمختلف جدا، إلا انه يتفق مع موقف الأستاذ انيس صايغ فى الانقطاع عن حقيقة مصالح ورغبات شعبنا**»[٣٠]. يأخذ جهل المثقف الآخر شكل البداهة، ولذلك **فإميل حبيبى** يقفز فوق اختلاف الأفكار، ويشفع جهل الآخر بشىء قريب من الخيانة، لأن الخائن، منطقيا، هو من يعارض مصالح شعبه ورغباته. بل يمكن **لإميل**، الذى تربى فى مجتمع ديمقراطى، أن يأخذ على **إدوارد سعيد** انغلاقه على مجتمع مفتوح، مثل المجتمع الإسرائيلى: «**والمؤلم فى مقال الأستاذ سعيد أنه يحاول فيه أن يبرر تراجعه عن تاريخه**

المتميز بالانفتاح على المجتمع الإسرائيلى»[٣١]. يبدو سعيد، فى كلام حبيبى، منغلقا بقدر ما يبدو المجتمع الإسرائيلى منفتحا. والواقع، أن المنغلق الوحيد هو إميل حبيبى، لأنه ينسب الانفتاح إلى مجتمع مغلق، وينسب الانغلاق إلى فكر متفتح ونيّر كفكر إدوارد سعيد. يقسم إميل الواقع إلى: بياض الحكمة وإثم الخطأ، فيحتفظ بالأبيض ويرمى بالسواد على ما عداه. وحقيقة الأمر أن الخطاب السلطوى المستبد يرى فى كل خطاب محتمل عدوا مبينا، لأن المستبد لايثق إلا بمن جاوره فى السلطة ولعل سلطوية الخطاب هى التى تفرض تجريده، ذلك أنه لا يرى إلا ما شاء له استبداده أن يرى. يقول سارتر فى كتابه: «ما الأدب،»: ما يلى: «وشقاء الضمير هذا هو ما يهبط إلى أدنى درجاته عندما ينعدم عمليا الجمهور الإمكانى، وحين يصبح الكاتب فى عداد الطبقة ذات الامتيازات بدلا من أن يكون على هامشها، وفى هذه الحالة يتوحد الأدب مع أحلام الحاكمين، وتجرى وساطة الكاتب فى صميم تلك الطبقة، ويكون موضوع الجدل هو التفاصيل، إذ يمارس باسم المبادىء التى لا جدال فيها»[٣٢]. وإميل يغرق فى التفاصيل ويغرق فى المبادىء، لأنه حاكم بين الحاكمين. ومن يكون حاكما أنقذته «معجزة» يرى فى التفاصيل الصغيرة بديلا عن المبادىء الكبيرة.

اقنعة متعددة لوجه لا وجود له:

تشكل حالة إميل حبيبى، ربما، آية نموذجية على نفى ذاتى متواتر، كأن الرجل مولع بالفصول، كلما جاء فصل أخذ بألوانه، مع فرق بسيط هو أن فصول العام أربعة، وألوان إميل تحتاج إلى لامتناهى من الفصول. ينفى إميل ذاته راضيا كلما دخل إلى مناسبة، يتخفف من المناسبة التى كانت، ويدخل جديدا فى جديد المناسبات. يقرظ القادم الجديد نادما على تقريظه السابق للمناسبة التى سبقت. يختصر الرجل تاريخه فى لحظته الراهنة، ويخبر أن الحق فى اللحظة وأن ما سبقها كان ضلالا، وأن التاريخ الصحيح لا وجود له، لأن الصحيح الوحيد قائم فى اللحظة الراهنة التى تتنكر لكل تاريخ. ويختزل الرجل ذاكرته إلى ما شاءت اللحظة وأرادت، فلا يحتفظ من ذاكرته إلا بغيابها، كأن إميل لا يتنفس مرتاحا إلا إذا باع ذاكرته فى أسواق النسيان.

فى زمن مضى، كان إميل ينفى الواقع الإسرائيلى، بالرجوع إلى تراث عربى يصقل اللسان ويوطد الهوية. ومر قطار المناسبة فكره إميل وجهه القومى واكتفى بوجهه الفلسطينى، وجاء قطار جديد فمزج الرجل وجهه الفلسطينى بأصباغ إسرائيلية ينفى الفلسطينى القومى، وينفى الإسرائيلى المعنى العربى للفلسطينى... وإميل يصنع وجهه من النفى المتواتر، الذى تمليه الفصول. وقد يرتبك أحيانا، من تراكم النفى، فيمزج المتناقضات ويدخل إلى العدم. وفى لغة العدم، يكون الفلسطينى إسرائيليا، لأنه يعيش فى إسرائيل، ويكون العربى إسرائيليا، لأن الفلسطينى، وهو عربى، يقابل الإسرائيليين، ويكون الإسرائيلى عربيا، لأنه يحتل الفلسطينى، الذى هو عربى. تذهب لغة العدم إلى التفاصيل اليومية، حيث خواء الافتراض وتكسر المبادىء تحت ثقل الوهم وعدمية الذات الواهمة.

وفى زمن مضى، كان إميل شيوعيا «نموذجيا»، يعرف عواصم «المنظومة» مثلما يعرف أصابعه، ويأتلف مع مرابعها الجميلة كما يأتلف مع وجهه فى المرآة. و«النموذجى» فى الشيوعى الذى كانه، كان يدفعه إلى قرن «القومى العربى» بنعوت السلب. وهو ما دفعه إلى الهجوم على بعض من نقدوا عمله: «لكم بن لكم»، قائلا: «إن بعض القوميين فى بيروت ...»، أو «إنهم يهاجمون فى عملى الأدبى موقفى السياسى»... وموقف الرجل كان واضحا، فى تلك المناسبة، فهو «أممى»، بامتياز، والأممى فيه يزجر القومى ويقصيه. كان إميل يؤكد شيوعيته بنفى قوميته، كى يكون «أمميا خالصا». وجاء غورباتشوف وجاء معه زمن «الإصلاح الكبير». فأنكر الرجل ستالينيته وولج مناسبة الإصلاح سعيدا.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأكثر **إميل** من الكتابة، وغالى، حتى بدا رائدا للإصلاح ومقاتلا شرسا لإنقاذ الشيوعية وسقط الإصلاح وسقطت المناسبة، التى أودعت الكاتب، فى سقوطها، إلى مناسبة جديدة، ودخل **إميل**، إلى جديده، سعيدا ومليئا بالحماسة، يندد بالستالينية ثم بـ «حزب لينين العظيم»، ويرجم شيوعية لم ير منها خيرا. حين «سقط بيته على رأسه» كما يقول، صفق الرجل وطرب، وتغنى بـ «عالم لا جدران فيه»، كما لو كان انهيار الشيوعية هو الحلم الأخير للرجل الذى كان شيوعياً حتى اللحظة الأخيرة من سقوط الشيوعية. وعندها انتقل الكاتب من موقع «الأممى الخالص» إلى مقام «العالمى الكامل»، حيث العالم صغير والأحلام متجانسة والقلم المبدع يقرظ الزمن العالمى الجديد. يتابع **إميل** خطوه طليقا، من كل شىء، تتناثر وجوهه، وقعت عليها ريح قاسية أو هينة، مرهقا قارئا يعرفه، ويلملم وجوهه المتكسة على قارعة المناسبات.

ويقول **إميل**، كما أشرنا، «**انشغلت ثقافتنا بالكفاح ضد الفاشية، والكفاح ضد العروبة، والكفاح ضد الاستعمار وضد العنصرية الصهيونية**». وقد يبدو قول الرجل، لو سقطت منه كلمة العروبة، متسقا، إذ الفكر الوطنى يكافح من أجل الأهداف الوطنية. غير أن الكاتب يضع العروبة فى غير موضعها. بل يضعها فى المكان الذى تصبح فيه شرا كاملا، فهى، فى الحديث، وجه من الفاشية، وبينها وبين الاستعمار صلة، وبينها وبين «العنصرى من الصهيونية» وشائج وعلائق.. وكل هذا يجعل من العروبة وباء ووبيلا ينبغى الكفاح ضده. بل إن الكفاح ضد العروبة، فى سلبها المتعدد، واجب لا تستدعيه الصهيونية، فى سلبها المحدود، يقلب **إميل** العلاقات وينقلب فيها، فلا تكون العروبة شرطا لمواجهة الصهيونية. إنما يصبح الركون إلى الصهيونية سبيلا لمواجهة «العنصرى من الصهيونية» وأداة لمواجهة العروبة، من حيث هى الشكل الحقيقى من العنصرية. يلتهم النفى ذاته ويولّد تركيبه العدمى، فتغدو العروبة هى الصهيونية العنصرية الحقة الواجبة مقاتلتها، وتتحول الصهيونية الحقة إلى أداة تقاتل العروبة من حيث هى صهيونية عنصرية. والرجل سعيد فى معادلاته الذهنية وفى تدمير ذاكرة يدمر فيها المبادىء ويستبقى التفاصيل. والتفاصيل هى أقنعة الرجل التى تحول وجهه لغزا. ولأن التفاصيل لا تحجب المبادىء، فإن الذاكرة التى تقتات من مواتها، تواجه سؤالا لم تتوقعه، ينتسب إلى المبادىء لا إلى التفاصيل: لا يستوى إنكار العروبة إلا فى استنكار فلسطين التى هى جزء من مقومات العروبة. وفى ذلك، يخطىء **إميل** حسبانه العدمى، فهو يسقط العروبة كى ينقذ فلسطين، لكن إسقاطه لفلسطين العربية فى إسقاطه للعروبة يجعله يبدد الطرفين ويكتفى بصهيونية مبرأة من العنصرية.

ولعل **إميل**، الذى يداور كثيرا، لا يحسن تلفيز الأفكار، فيأتى عاريا ما أراد أن يأتى به من خلف حجاب. يقول فى حديث له مع صحيفة «الإندبندت» اللندنية: «**إن فى الجائزة الإسرائيلية الممنوحة لى اعتراف بالثقافة الفلسطينية فى إسرائيل كجزء من تطور التراث الإسرائيلى**»(٣٣). تتحول الثقافة الفلسطينية، لدى الذات التى تنكر ذاتها، إلى جزء من التراث الإسرائيلى، كما لو كانت العلاقة بين الثقافة الإسرائيلية والثقافة الفلسطينية علاقة تفاعل وتكامل أو كما لو كانت الثقافة الإسرائيلية ترعى الثقافة الفلسطينية وتؤمن لها سبل التطور والازدهار. والرجل لا يكتفى بعلاقة جوار وتكامل محدودين، بل يرفع التطور إلى مقام التاريخ الركين، الأمر الذى يحرضه على استعمال كلمة: «التراث»، التى تحيل إلى زمن بعيد احتضن فيه الإسرائيلى شقيقه الفلسطينى الأصغر. ربما لا تتخفف ذاكرة **إميل** من حمولاتها تماما، إذ تترسب فيها تعابير قديمة، تستيقظ من غفوتها، لتسعف الرجل على صياغة تبرير جديد. ويعود التعبير المستعاد إلى ذاكرة «الرفيق» الذى كان يستظهر التعاليم الجاهزة عن «تطور ثقافة الأقليات فى الاتحاد السوفيتى» كجزء عضوى من الثقافة السوفيتية الشاملة. يغيب أصل كبير وتغيب فروعه الصغيرة، والذاكرة المغتبطة تبدل الموائد بالموائد والكؤوس بالكؤوس، فيظهر أصل كبير جديد له فرعه الصغير الجديد، والأصل هو

الثقافة الإسرائيلية التى تحنو على الفرع الجديد الذى تمثله الثقافة الفلسطينية.

ومما يثير الدهشة ، ربما، أن اللجنة الإسرائيلية المانحة للجائزة، لم تشر إلى التراث ولا إلى العلاقة بين الفرع والأصل، إنما اكتفت بموهبة الفنان المزاوج بين التراث العربى والأشكال الأدبية الجديدة. غير أن **إميل** السادر فى التهام ذاكرته، أبى أن تذهب كتابته إلى تراثه العربى واستقدم تراثا آخر، هو التراث الإسرائيلى، كتراث قائم على التناغم والانسجام. حالة غريبة عن الضحية التى تعشق جلادها إلى حدود التلف. فالإسرائيلى يلتف حول ثقافته، ويرغب، قاطعا، عن وصلها بغيرها، لأن الثقافات مراتب. **وإميل** الضحية يلتف حول ذاته، ويتوق إلى الانتساب إلى الجلاد. ويمضى **إميل**، فى جدل الضحية والجلاد، ربما، ليغدو جلادا، يحترم المراتب، فيجلد ذاته وثقافته ويجلد العروبة... وإميل لا يكاثر جلد الذات وجلد الغير إلا ليصبح ضحية مثالية، يرضى عنها جلادها الأول.

يخطىء **إميل** فى تعريفه للثقافة الفلسطينية، ويخطىء، كعادته، فى إدراك النتائج الصادرة عن التعريف: إن كان فى استنكار العروبة إنكار لفلسطين من حيث هى جزء من العروبة، فإن فى تحويل الثقافة الفلسطينية إلى جزء من التراث الثقافى الإسرائيلى تحويلا للسياسة الفلسطينية إلى جزء من التراث السياسى الإسرائيلى. يقول **غرامش**، حين يتحدث عن علاقات الفلسفة والسياسة والاقتصاد: **«إن كانت هذه الفعاليات الثلاث هى العناصر الضرورية المكونة لكل تصور متجانس للعالم، فإنه يجب أن يوجد، بشكل ضرورى، فى مبادئها النظرية قابلية تحول كل منها إلى الأخرى، أى ترجمة متبادلة، يقوم بها كل عنصر مكون بلغته الخاصة به، بحيث يكون كل عنصر متضمنا، بشكل مضمر، فى الآخر. ومجموع العناصر مجتمعة يشكل دائرة متجانسة»**[٣٤]. يبقى قول **غرامش** صحيحا، إذا وضعنا عنصر الثقافة إلى جانب العناصر الأخرى، لأنها صادرة عنهاومشروطة بها. وعلى هذا، فإن قبول **إميل حبيبى** بالجائزة الإسرائيلية، وهى جائزة ثقافية، قبول بالشروط السياسية والاقتصادية التى تنتج الجائزة الثقافية. الأمر الذى يعنى أن دفاع **إميل** عن «قضيته الفلسطينية» دفاع معاق وملتبس. يتكشف الالتباس فى انتماء مزدوج: ينتمى ثقافيا إلى «التراث الإسرائيلى»، كما يقول، وينتمى سياسيا إلى الإدارة السياسية الفلسطينية،وهو ما يعبر عنه، دائما، بصفة «قيادتنا» و«رئيسنا»... **وإميل**، فى انتمائه المزدوج، يحل تناقضية الازدواج، على طريقته، ويختار السلطة، فى شكليها، مهدا لحل تناقضاته، فيرضى طرفا ولا يغضب الطرف الآخر.

ويمكن لمن يبحث عن الذات التى تنفى ذاتها، بلا توقف، أن يعود إلى موقف **إميل** من «البيروسترويكا»، التى تنشد النهوض بالشيوعية، وإلى موقفه من الشيوعية بعد انهيارها. كتب **إميل** فى مجلة «دراسات اشتراكية»، العددالعاشر، عام ١٩٨٧، مقالة بعنوان: «أبواب الحرية لا تفتح بالدعوات»، جاء فيها السطور التالية: **«متى تأثرت، لأول مرة، بأفكار أكتوبر العظيم؟ كلما أوغلت فى استرجاع تجربتى الذاتية ازددت اقتناعا بعدم ظهور «أول مرة» هذه، لا فى صورة الصدمة، ولا فى صورة المفاجاة، إلا بمدى القدرة على تحديد البدايات الزمنية لعملية اكتشاف الذات. لقد قيض لى، منذ الصغر، أن تمتزج عملية اكتشاف ذاتى بعملية «اكتشاف» ثورة أكتوبر الاشتراكية الكبرى»**[٣٥]. يجىء **إميل** قاطعا فى يقينه، فاكتشاف الذات ما ابتعد يوما عن اكتشاف ثورة أكتوبر، فبينهما تمازج وتكافل قديمان ينسيانه تحديد تاريخ الاكتشاف أول مرة. وبسبب هذا التمازج الغريب، يمكن **لإميل** أن يطرح سؤاله التالى مرتاحا: **«ما هى أفكار ثورة أكتوبر التى، فى رأيى تحتفظ بكل صحتها وحيويتها حتى اليوم؟»**. والإجابة سهلة قابعة فى ضمير الأديب الكبير، لا لشىء إلا لأن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثورة أكتوبر منه، بقدر ما هو منها، طالما أن الأديب الكبير لم يكتشفْ ذاته إلا حين اكتشف ثورة أكتوبر، وبقى لها مخلصا، حتى أدرك أن قواها قد خارت وتبددت. هذا الارتباط العميق هو الذى يشرح إعجاب **إميل** اللامتناهى بالرفاق السوفييت، الذين يحملون على أكتافهم حملا:«**لم يحمله، على طول التاريخ، لا (الكومونارديون) ولا اية حركة سياسية او اى شعب او اى بلد من قبل. وقد يكون الاستعداد الواعى لإنجاز هذه المهمة المصيرية هى الدافع الأساسى الذى يدفع رفاقنا السوفييت إلى هذه الجراة وهذه الشجاعة فى تجديد شباب الفكر الشيوعى**»[٣٧]. تكشف صفات الممدوح عن جلال الغاية التى نذر نفسه من أجلها، ويفصح المدح عن النجاح الأكيد للغاية الحميدة. يترافد المدح ليجعل المستقبل المنتصر قائما فى الحاضر الجرىء: «**ستظل مسيرتنا، نحن الشيوعيين، خطوات فى طريق غير مطروق لا يسير فيه إلا الشجاع والجرىء... فهل يوجد هذا الحزب؟ نعم، يوجد! وما كان من الممكن أن يكون سوى الحزب نفسه الذى سجل، فى اكتوبر، «الأيام العشرة التى غيرت وجه التاريخ» وإلى الأبد**»[٣٨].

غير أن هذا «الأبد» سيتحول فى سطور **إميل حبيبى** اللاحقة إلى «فقاعة هواء» مثلما سيصبح «الحزب الشجاع الجرىء الواعى» جثة فاحشة تسمم الهواء والضمائر. يدخل **إميل** فى «المناسبة الجديدة» جديدا يلعن ما ذهب ويحضر مديح الوافد الذى لم يلتق به بعد. ويكتب مقالة بعنوان: «نحو عالم بلا اقفاص»، بعد أحداث آب/ أغسطس ١٩٩٠ يقول فيها: «**إننى اتفهم غورباتشوف، فى محاولته التى استمر فيها حتى اللحظة الاخيرة، حتى وقوع الانقلاب العسكرى بتاييد جهاز الحزب المتعفن..**»[٣٩]. بعد ثلاث سنوات فقط، يتحول «الحزب الذى غير وجه التاريخ إلى الأبد» إلى جهاز متعفن. ومع انتقال الحزب من ذروة النور إلى ساحق الحضيض، تنتقل أشياء أخرى من برج الحقيقة الساطع إلى ظلمة الزوايا المنزوية. فلا تظل أفكار ثورة أكتوبر تحتفظ بصحتها وحيويتها حتى اليوم»، كما جاء فى مديح الأمس، بل تنزاح، فى هجاء اليوم، إلى ركن آخر: «**من غير الممكن تجاهل الحقيقة التى مفادها ان الماركسية ـ اللينينية قد اخرجت ابناء جيلى من «كهف افلاطون». لكن بفضل غوربا تشوف، ادركنا ان مسار الوعى الإنسانى غير مؤلف من كهف واحد، خرجنا من كهف ودخلنا كهفاً آخر**»[٤٠]. يظهر **إميل** عاشقاً للحقيقة لكنه لا يستطيع الوصول إليها إلا عن طريق وسيط. فهو يكتشف ذاته، كما الحقيقة، حين يكتشف الشيوعية، ويعيد اكتشاف زيف الحقيقة فى الشيوعية، عندما يكشف له **غورباتشوف** عن «الكهف» المظلم الذى كان قد استقر فيه. والحقيقة أن الخلل الكبير الذى أشار إليه **غورباتشوف**، بشكل غير صادق، كانت قد تعرَّضت له، وبشكل صادق، كثرة من العقول الماركسية، ممثّلة بـ : **لوففر وغارودى وفيشر وماركوزه وإلياس مرقص، وياسين الحافظ وفرانز مارك والتوسير**... وإميل المفتون بالسلطوى لايقبل إلا بالحقيقة السلطوية، التى هى تعريفاً، نقيض للحقيقة الموضوعية وقامع لها. والواقع أن **إميل** الذى تربىً على مدارج السلطة، أحسن التفريق منذ زمن، ربما، بين النافع والصحيح، وحقيقة السلطة نافعة، والصحيح لا يعرف إلى أين ذهب، ولا يعبأ بدرب المسار كثيراً، شائكاً كان أم توسّد على شوك كثير.

ويمكن لمن شاء أن يقف على أقنعة متعددة لوجه لا وجود له، أن يستأنس بكتاب **إميل**، الصادر فى حيفا ـ ١٩٩٣، بعنوان: «نحو عالم بلا اقفاص». إذ يقف القارىء علي قناع قدّس الشيوعية فى زمن، ورجم الشيوعية حتى التعب فى زمن آخر، والفرق بين الزمنين ثلاث سنوات لا أكثر. فبعد أن كانت الشيوعية هى: «المسئولية المتعاظمة عن مصير البشرية كلها»[٤١]. فإنها تصبح نظاماً لا خير فيه ولا ضرورة له. يقول **إميل**: «**فما حاجتنا إلى التشبث بنظام لم يزُل فقط بل لم نرَ، فى ظله، سوى الكوارث**» تتجلىً «كارثة» **إميل**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحقيقية فى «زوال» النظام، فلو ظلّ النظام لتشبث به، لأن «النظام» لا يكون جديراً بالتشبث به إلا إذا كان قائماً. أما وانه قد زال، فإن على حامل المديح أن يضعه أمام باب نظام جديد، حيث تعيش «الكارثة ديالكتيها الداخلى» لتعود «النعمة» التى قد كانت. وموضوع المديح جاهز كالمديح الباحث عنه. فى مقالة عنوانها: «لأمر ما خلقت الأجنحة للطيور والعقول لبنى البشر» يكتب إميل السطور التالية «أنا واحد من أولئك الذين ينظرون نظرة منفتحة ومتفائلة نحو مساعى إقامة النظام العالمى الجديد على اعتبار أن ماضينا النضالى المشرف لم يذهب هباء بل أسهم فى انفتاح مجتمعنا»(٤٢). وهذا التفاؤل هو الذى جعل إميل يرى: «أن فشل الانقلاب العسكرى فى موسكو هو من الأحداث التى غيرت وجه العالم، وهو أشبه بالانتصار على الفاشية فى الحرب العالمية الثانية» (٤٣). ولإميل أن يجتهد، كما شاء واشتهى، من دون أن تتطلب ذاكرته المفقودة قارئاً فاقد الذاكرة أيضاً. يرهق التباسُ الاحتفال القارىء العادى، فلا يمكنه أن يحتفل يوماً بـ «حزب غير التاريخ إلى الأبد»، ويحتفل، فى يوم لاحق، بموت «حزب متعفن» ونصير للظلام. يُكاثر من فقد الذاكرة احتفالاته، لأنه لا يذكر من جغرافية الكلمات شيئاً.

لا يطرح إميل، فى تقلباته، قضية سياسية إنما يطرح أسئلة أخرى، تمس موضوعية المعرفة وأخلاقية الكتابة. وقد تبدو العلاقة بين الموضوعين جائرة، تربط بين موضوعين لا متجانسين. لكن تأملّ العلاقة يظهر أنها صحيحة ولاغبار عليها. يكون المثقف أخلاقياً حين ينتج، بشكل متسق، معرفة صحيحة، مرجعها الواقع الملموس وتاريخ المعرفة. ويبنى اتكاءً على هذه المعرفة مواقفه من الحياة فى وجوهها المختلفة، ويسعف القارىء على اتخاذ موقف صحيح. وتتصف المعرفة الصحيحة، نسبياً، بما يشبه الثبات، بشكل لا تبنى موقفاً فى النهار وتهدمه فى الليل، وإلا أصبحت المعرفة المفترضة لوناً من ألوان «شعر المناسبات» تفترض اتساقية الكتابة، أى أخلاقيتها، منظوراً يمتثل إلى الوقائع الموضوعية، بعيداً عن مراجع معيارية ممثلة بحزب أو شخص أو إدارة. لاوجود لكتابة موضوعية إلا بفصل دقيق بين الذات الكاتبة وموضوع الكتابة. ووجود مفهوم: «التحزب» لا يلغى هذه الحقيقة، فالتحزب يكون لمبدأ قوّام على صاحبه، وهو ما يعطى «التحزب» صفة الديمومة النسبية. أما فى حالة إميل، فإن الذات الكاتبة تلتهم موضوعها، وتجعل من الذات أصلاً للموضوع، مما يجعل أحوال الموضوع مرآة لأهواء ذات موضوعها الوحيد هو ذاتها الوحيدة.

وقد تستحلب حالة إميل صفة: العدمية، حيث تهدم الذات نفسها فى هدم العناصر التى تكون صورتها وتعطيها قوامها. وفى حالة الهدم هذه تمارس الذات حرية سائبة مرجعها الداخلى هو العدمى، الذى يرجم ذاته فى رجم ما يؤلف قوامه. تُقصى حالة إميل العدمية المتعارف عليها، لأن نفيه الذاتى المتواتر يلبى مرجعاً خارجياً، يصادر الحرية الذاتية ولا يترك لها مكاناً. والمرجع الخارجى هو السلطة التى تفتن الكاتب وتأمره بالتشكل كما تريد له أن يكون. وتأخذ السلطة فى تصور المفتون بها صورة سماء عالية لا يمكن مقاومتها أو صورة معبود متعال لا يسمح بالمعاندة. غير أن انشداد تصور المفتون إلى السماء والمعبود، لا يلبث أن يحيل إلى أمر آخر. إن افتتان الكاتب بالسلطة افتتان بذاته التى ترى فى السلطة المتعالية مرجعاً وحيداً لها. يتقدم إميل محمولاً بافتتان مزدوج: فهو مفتون بذاته إلى حدود الاضطراب، ومفتون بالسلطة أيضاً إلى حدود الاضطراب وتجاوز الاضطراب، فى شكليه، يقضى بالبحث عن السلطة والوقوف على أبوابها، حيث تستعيد الذات المضطربة استقرارها المفقود. استقرار غريب، لا يستقيم ولايستوى، إلا إذا نقلت الذات المفتونة جميع صفاتها إلى أقاليم السلطة، وبقيت صامتة لا صفات لها. وعندها تدخل العلاقات فى دورة جديدة مأساوية: تصبح الذات مفتونة بإفقار ذاتها وإغناء السلطة التى تحددّ معنى الذات والفتنة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جمالية «المتشائل» وبؤس المتفائل

يعيش **إميل** فى زمنه المتقطع، غبطة اليقين. مغتبط هو فى يقين اليوم، ومغتبط هو فى نقضه اليقينى لليقين فى يوم لاحق. وفى مدار تهافت اليقين المتلاحق، تكون الشيوعية منتصرة إلى الأبد، والنظام الدولى الجديد أجمل الأزمنة، والسلام الفلسطينى ـ الإسرائيلى منجزاً لا محالة، والشعب الفلسطينى قريباً من حقوقه قرب الرمش من حدقة العين. كان الكاتب مأخوذ بـ «التسمية» وموقف أن ما تقوله اللغة يتجسّد على الأرض كاملاً. ولعل هذا اليقين، الذى يزاوجه تفاؤل صادر عنه وملازم له، هو الذى يمنع المعنى عن كتابة **إميل**، مخلفاً سطوراً تحتضن اللامعنى وبؤس الدلالة. تأتى الكتابة مزخرفة تهجو الذاكرة، ويخبر غياب الذاكرة عن بؤس الكتابة، حتى لو كانت مزخرفة.

نقرأ فى «متشائل» **إميل**: **«صاح فى وجهى ان قم، فقمت. وقال: انكتم فانكتمت، فضحكت فاضحكنى ضحكى، فاغريت بالضحك..»** تخفق الذاكرة فى الكلمات، وتقرأ الضحية فى مرآة الجلاد بقدر ما يتأمل الجلاد فى مرآة الضحية. تحقق الذاكرة القراءة المزدوجة لتعثر على الموقع الصعب، الذى تؤكد الضحية فيه وجودها المستمر عن طريق نفى ذاتها المستمر. ففى عالم الاحتلال الذى يقلب الوقائع، يكون على من احتلت أرضه أن يقلب المنطق ليظل على قيد الحياة، وأن يمارس لعبة مؤسية، مرجعها ذاكرة مرهقة ومتوترة. تدرك الذاكرة أن صاحبها ضحية، وتعى أن مقاومة الاحتلال شرط ملازم للاحتلال ونتيجة له. غير انها تدرك، فى شروط الاحتلال المأساوية، أن الضحية لن تستمر فى مقاومة الاحتلال، إلا إذا ارتضت باستمرار شكل الضحية. وتكون الذاكرة، فى هذه الشروط، مراوغة، ماكرة وخادعة.. وهى تكون ما شاءت بسبب يقظتها المستمرة، أى بسبب وجودها كذاكرة وطنية لا يتسلل إليها النسيان. يكون المتشائل فى لعبة خادعة ومرهقة، يكون النسيان فيها تذكراً، ويكون التذكرّ فيها نسياناً زائفاً. ويصدر عن لعبة التذكر والنسيان ذلك الضحك المرير، الذى تصوغه ذاكرة إن غَفَت تصدّعت. فى مقابل «المتشائل» الذى تصوغه الرواية، يعطى **إميل** «المتفائل» الذى تخلقه المقالة الأساسية، والفرق بين «المتشائل» و «المتفائل» هو الفرق بين التذكرّ والنسيان، بين حضور الذاكرة وتفككها. ولهذا، فإن الأول يشدّنا إلى ضحك ـ سؤال، بينما يجذبنا الثانى إلى خواء اللامعنى، حيث الإجابة غائبة فى سؤالها الذى لا وجود له. يستثير الأول الإعجاب بمهارته، ويستدعى الثانى الرثاء فى مهارته الزائفة. وما الثانى إلا ذاكرة تتذكرّ، بعد أن فُقدت وتصدّعت، كل فكرة منها تنفى ما بعدها وتنفى ما سبقها. ويبدو أن **إميل** المفتون بذاته، لم يعد يتحمل «المتشائل» الذى خلقه، فقتل ما كتب كى يستأثر بالمكان كله.

يتحول «المتشائل» بعد أن فقد الكثافة والذاكرة، إلى «المتفائل» الآخر لا يستثير ضحكاً، أسود كان أم أبيض، بل شيئاً آخر. تنتقل المأساة، فى هذا التحوّل، من النص إلى كاتب النص، وتكون مأساة بلا كثافة، وإلى «الميلودراما» أقرب. ذلك أن «المتشائل» يبنى مأساته الكثيفة من مواد الملهاة المحايثة لها، فما يُضحك يُبكى وما يبعث على البكاء ينتزع القهقهة. ويختلف الأمر فى «المتفائل» الذى أضاع مقارنة الأضداد فى ضياع الذاكرة. كأنه فى فقدان الذاكرة فقد معنى العلاقة، وترك الأشياء فرادى، كل منها يقف إلى جانب الآخر، من غير أن تكون له به علاقة فـفلسطين أثيرة على القلب ولا تحيل إلى الصهيونية، والصهيونية بريئة ولا علاقة لها بفلسطين، وإنسان الانتفاضة «يبشّر بالربيع» ولا علاقة له بحل عادل لقضية. تقف الأشياء فرادى ومحايدة وساكنة ومتجانسة .. وتقف المأساة لوحدها إلى جانب ملهاة مكتفية بذاتها. وقد يكون الأمر مقبولاً، لو أن من فقد الذاكرة لا يعتبر أن زمن المأساة قد ولىّ، وأن زمن الملهاة المحايثة لها قد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنتهى. تُنهى الذاكرة المفقودة ما تريد إنهاءه، حتى لو كان قائماً، وتخطىء ما أرادت أن تصوغه، فلا تصل إلى جدل المأساة والملهاة إنما تبلغ ضفاف الكوميديا الزائفة.

ويبتعد الآخر، في المقام الأخير، عن الأجناس الأدبية ويتوقف أمام القيم الأخلاقية والصورة الأخلاقية للكتابة. يقول طه في «حديث الأربعاء»: «فإذا رأيت رجلاً يبتذل الأدب ابتذالاً ويمتهنه امتهاناً، ويبيع مذهبه الأدبي في السوق، فيميل به إلى اليمين إن راحت السوق نحو اليمين، ويميل به إلى الشمال إن راحت السوق نحو الشمال، ويقف به موقف الحائر المنتظر حين يتبين من اين تهب الريح وإلى اين تريد أن تمضي ليتبعها، فليس هذا الرجل أديباً، وليس هذا الرجل مستمتعاً بالضمير الأدبي الذي يتيح لأصحابه القوة والخلود وإنما هو تاجر يحمل طائفة من السلع والعروض يريد أن يفيد منها ما يتاح له من الربح، فيوفق حيناً، ويخطئه التوفيق في كثير من الأحيان»(٤٤). هل نجح طه حسين في رسم صورة صائبة لإميل حبيبي؟

إشارات

١ ـ غسان كنفاني: الآثار الكاملة، المجلد الرابع، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠، ص ٩١.
٢ ـ الكرمل، قبرص، العدد الأول، ١٩٨١.
٣ ـ المرجع السابق.
٤ ـ أخطية، مجلة الكرمل، العدد: ١٠
٥ ـ سداسية الايام الستة، دار الهلال، ١٩٦٩.
٦ ـ المرجع السابق.
٧ ـ الثالوث الخطر والمصير المحتوم، القاهرة، دار صادق، ١٩٩٣، ص: ٢٠٠
٨ ـ الكرمل: العدد الأول.
٩ ـ الشرق الأوسط.
١٠ ـ سداسية الأيام الستة.
١١ ـ الحياة ٢٤. ٣. ١٩٩٢.
١٢ ـ الشرق الأوسط ١٩٩٢/٣/٣٠.
١٣ ـ نفسه.
١٤ ـ ١٩٩٢/٤/٦ (الحياة).
١٥ ـ المرجع السابق.
١٦ ـ الشرق الأوسط ١٩٩٤/٤/١.
١٧ ـ الشرق الأوسط ١٩٩٤/٤/١.
١٨ ـ الشرق الأوسط ١٩٩٤/٩/١٠.
١٩ ـ الشرق الأوسط ١٩٩٤/٥٦/٢٦.
٢٠ ـ الشرق الأوسط ١٩٩٤/٢/٢٤.
٢١ ـ الشرق الأوسط ١٩٩٣/٩/١٠.
٢٢ ـ الشرق الأوسط ١٩٩٤/٥/٢٧.
٢٣ ـ الشرق الأوسط ١٧ /١٩٩٤/١.
٢٤ ـ الشرق الأوسط: ١٩٩٢/٤/١٩.
٢٥ ـ الشرق الأوسط: ١٩٩٢/٣/٣٠.
٢٦ ـ الشرق الأوسط: ١٩٩٢/٤/١٩.
٢٧ ـ الشرق الأوسط: ١٩٩٣/٩/١٠.
٢٨ ـ الشرق الأوسط: ١٩٩٤/٥/٢٠.
٢٩ ـ ٣٠ ـ الشرق الأوسط: ١٩٩٤/٤/١.
٣١ ـ الشرق الأوسط: ١٩٩٤/٢/٢٤.
٣٢ ـ جان بول سارتر: ما الأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦١، ص: ١٠١.
٣٣ ـ The Independent 7.5.1992.
٣٤ ـ الكرمل، العدد السادس، ١٩٨٢ (دراسة: سياسة الكتابة وكتابة السياسة).
٣٥ ـ دراسات اشتراكية، العدد العاشر، دمشق، ١٩٨٧، ص: ٨
٣٦ ـ المرجع السابق ص: ١٢.
٣٧ ـ المرجع السابق ص: ١٢.
٣٨ ـ المرجع السابق ص: ١٣.
٣٩ ـ مجلة الدراسات الفلسطينية، العدد السابع، صيف ١٩٩١ ص: ٢٢٤.
٤٠ ـ المرجع السابق ص: ٢٢٤.
٤١ ـ عالم بلا أقفاص: حيفا، ١٩٩٣، ص: ١٣٠.
٤٢ ـ المرجع السابق ص: ١٣٣.
٤٣ ـ مجلة الدراسات الفلسطينية، المرجع السابق.
٤٤ ـ حديث الأربعاء، الجزء الثالث، الطبعة العاشرة، ص: ٢١٦.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اللقاء الفلسطينى/ الإسرائيلى ودوره فى شعر الاحتجاج العبرى

غانم مزعل*

إن الصراع العربى ـ الإسرائيلى الطويل، وعدم وجود علاقات بين طرفيْه قد عزّزَ عملية الانغلاق، وأدى فى كثير من الأحيان إلى تشويه صورة كل طرف فى نظر الطرف الآخر، وتغذية الآراء النمطية وتكوين نظرة جماعية مميزة. إن الوضع السياسى المتوتر الناجم عن حالة العداء ساعد على تشويش النظم الثقافية، وعلى انعدام القدرة على تطوير حوار، ودفع بكل طرف إلى أن يتحصن داخل مواقعه رافضاً الطرف الآخر.

شموئيل موريه يحاول أن يجد تفسيراً لهذه الظاهرة بقوله أنه عندما يسود الصراع بين شعبين، يحاول كل جانب أن يظهر الجانب الآخر بصورة قاتمة سوداء، وأن يبحث عن سلبياته من خلال مجهر مكبر. إن الصراع ينتج عنه توتر يؤدى إلى الميل عند كل طرف من طرفى الصراع، بأن يظهر كذلك مفارقات فى المظهر الخارجى مثل اللباس وبنية الجسم، وتقاسيم الوجه، ولون الشعر، والهدف من ذلك كله يكمن فى إبراز الفوارق والغرابة لتبرير أسباب الرفض وعدم القبول، ولذلك كله يوجد هدفان: فعلى الصعيد الخارجى، يستغل ذلك فى أغراض الدعاية من أجل إبادة الطرف المعادى، وعلى الصعيد الداخلى، يستغل الامر ذاته لدفع المعنويات وتحويل الصراع إلى صراع أسطورى قومى(١).

فى السنوات الأولى لقيام دولة إسرائيل سادت فى الجانب الإسرائيلى نظرة استعلاء وسخرية من العرب وثقافتهم، حيث سيطرت على الشارع الإسرائيلى المصطلحات التى تعبر عن الاحتقار مثل «عَرَبُوش» و«عمل عربى».

* أستاذ الأدب المقارن واللغة العبرية ـ جامعة النجاح ـ نابلس

ARCHIVE
archivebeta.sakhrit.com

وجاءت حرب حزيران ١٩٦٧ حيث استطاع الجيش الإسرائيلى أن يهزم الجيوش العربية خلال ستة أيام ليخلو فى اليوم السابع للاستراحة، من هنا فإن كثيرين من الإسرائيليين أصبحوا يحسون أن قيادتهم العسكرية والسياسية تسير بهم من نصر إلى نصر وتعود عليهم بالمكاسب التى لم يكونوا يحلمون بها. فى ظل نشوة الانتصار الجنونى هذا، برز نوع من الأدب الحماسى العبرى الذى يُمجِّد جنرالات الجيش، وعلى سبيل المثال نذكر الشاعرة **نُعُمى شيْمِر** التى نظمت قصيدتها المشهورة «يروشلايم شل زهاڤ» (القدس من ذهب) التى تتسم بالشوفينية والعداء للسلام.

ومن نتائج حرب ١٩٦٧ أيضاً الاتصال المباشر بين الإسرائيليين والفلسطينيين فى المناطق المحتلة، وفى هذه الأثناء أخذت الشخصية الفلسطينية تتبلور بشكل أوضح، وتأخذ مكانها على الساحة العربية والدولية. فهزيمة حزيران ١٩٦٧ كانت بمثابة إعلان للفلسطينى بأن يعتمد على نفسه بقيادة منظمة التحرير الفلسطينية من أجل نيل حقوقه، وهكذا أصبح الشعب الفلسطينى شعبا مواجها، وليس تحت وصاية الدول العربية. وقد حظى الفلسطينيون بمكاسب عديدة على الساحة السياسية والإعلامية، مما جعل الكثير من المثقفين الإسرائيليين يتفهمون الإنسان الفلسطينى، بالرغم من التحفظ الشديد تجاه المقاومة الفلسطينية ومنظمة التحرير الفلسطينية.

إن أهمية اللقاء والحوار تتزايد فى ظل الصراعات السياسية والدموية، فخلال الصراع الإسرائيلى - العربى أزهقت أرواح عديدة وسفكت دماء كثيرة. فليس الجرأة عقد اللقاءات وإجراء الحوار والتحدث عن التفاهم فى الأيام العادية - أيام السلم - بل إن أهمية الكلمة تمتحن فى الأيام الحرجة حينما تسيطر لغة البنادق. فإذا كان السياسيون والعسكريون يتحدثون عن الحرب، فيجب على الكتّاب التحدث عن السلم.

بالرغم من القطيعة بين إسرائيل والعالم العربى، فقد كانت هناك لقاءات عديدة بين كتّاب ومبدعين عبرانيين وفلسطينيين يعيشون فى إسرائيل(٢). ولم تنقطع هذه اللقاءات حتى فى الظروف الصعبة التى مرت بها الأقلية العربية الفلسطينية فى إسرائيل، وقد تطورت هذه اللقاءات وتنوعت، وكانت لها نتائج إيجابية، حيث جُند الكثير من المثقفين العبرانيين للدفاع عن الأقلية العربية الفلسطينية فى إسرائيل، وتَجَلى ذلك فى كتاباتهم وبالمظاهرات وبالمسيرات التى نظموها أو اشتركوا فيها أو بالاستجوابات التى قدموها للكنيست الإسرائيلى(٣) عبر أعضاء الكنيست فى أحزاب اليسار الإسرائيلى، لقد هدف الكثير من الكتاب الفلسطينيين فى إسرائيل إلى شرح القضية الفلسطينية، وإنقاذها من ركام الزيف الذى أهالته عليها الدعاية الإسرائيلية، وإيصالها لأكبر عدد ممكن فى الوسط الإسرائيلى، والهدف من ذلك تضييق هوّة الخلاف وتقريب وجهات النظر من أجل الوصول إلى التفاهم بين الشعبين، وبهذا يكوّنون جسر سلام بين إسرائيل والعالم العربى.

فى عام ١٩٥٤ جرى لقاء مهم بين كتاب عبرانيين وكتاب فلسطينيين من إسرائيل، ونتج عنه تأسيس «رابطة أصدقاء الأدب التقدمى» برئاسة **ساسون سوميخ وداڤيد تصميح** تهدف إلى تعريف القارئ العبرى بالأدب العربى، وفى عام ١٩٥٨ جرى لقاء فى تل أبيب

فى بيت الأديب العبرى **بنيامين تموز** بين كتاب عبرانيين وكتاب فلسطينيين فى إسرائيل، وأيّد كافة الأدباء العبرانيين الذين حضروا هذا اللقاء نضال الأقلية الفلسطينية فى إسرائيل، ووقعوا على بيان لإلغاء الحكم العسكرى المفروض على هذه الأقلية[٤]. فى عام ١٩٦٤ تنظمت مجموعة من الكتاب العبرانيين والفلسطينيين وأسست مجلة «مفجاش/ لقاء» لتصدر باللغتين العبرية والعربية من أجل إطلاع كل طرف على ثقافة الطرف الآخر لدفع التفاهم بين الشعبين وتدعيمه، فى عام ١٩٧٤ عُقد لقاء موسع بين الأدباء العبرانيين والفلسطينيين فى إسرائيل، وصدرت بمناسبة هذا اللقاء مجموعة أدبية «بصوت مزدوج» تضمنت إنتاجا عبرياً وعربياً.

بعد حرب ١٩٦٧ اتسعت هذه اللقاءات لتشمل كتاباً فلسطينيين من المناطق المحتلة. وقد أسفرت هذه اللقاءات عن إقامة لجان مشتركة للدفاع عن الفلسطينيين فى المناطق المحتلة مثل «لجنة التضامن مع جامعة بير - زيت»[٥] و«لجنة المبدعين» الفلسطينية الإسرائيلية ضد الاحتلال ومن أجل حرية التعبير ومن أجل السلام العادل برئاسة بورام كانيوك واميل حبيبى[٦].

فى عام ١٩٨٥ التقت مجوعة من الأدباء العبرانيين بأدباء فلسطينيين من المناطق المحتلة، بحثا عن إقامة إطار ثابت للقاءات بين الطرفين، وعن دور الأديب فى الصراع السياسى من أجل السلام ومكانه فى الواقع الإسرائيلى - الفلسطينى. وقد بحث الجانبان وضع الكتاب الفلسطينيين فى ظل الاحتلال، والقمع الثقافى،وإغلاق المؤسسات الثقافية. وتوصل الطرفان إلى اتفاق ينص على انسحاب إسرائيل من المناطق المحتلة حتى حدود ١٩٦٧، وإقامة دولة فلسطينية فى الضفة والقطاع، أما بالنسبة للقدس فقد اتفق الجانبان على أن تكون منزوعة من السلاح (وليس على تقسيمها) لتكون عاصمة للدولتين، وقد تخلّى الجانب الفلسطينى عن مبدأ العودة (عودة اللاجئين الفلسطينيين من عام ١٩٤٨ إلى مساكنهم داخل إسرائيل).

لقد أدت هذه اللقاءات بين الأطراف إلى تفهم أكثر من قبَل الكتاب العبرانيين للقضية الفلسطينية، ولكبر مأساة الشعب الفلسطينى ومعاناته، مما جعلهم أكثر فعالية. وتجلى ذلك بشكل واضح بعد حرب لبنان ١٩٨٢ والانتفاضة الفلسطينية عام ١٩٨٧. فلم يتردد الكثير من الكتاب العبرانيين فى توجيه النقد اللاذع وبصوت عالٍ إلى الزعامة السياسية والعسكرية فى إسرائيل وتحميلها مسئولية تدهور الوضع والانزلاق باتجاه الهاوية. وقد قاد هؤلاء الكتاب المظاهرات والمهرجانات فى شوارع تل - أبيب[٧]. إن منطق هؤلاء هو أنه لا يمكن للشعب اليهودى فى إسرائيل - وقد كان من ضحايا النازية - مواصلة قمع شعب يناضل من أجل حريته. فالشعب اليهودى الذى ناضل من أجل استقلاله عشرات السنين، يجب أن يقيِّم هذه الحقيقة التاريخية كما يجب، إن الشعب الذى كان ضحية سنوات طويلة يجب أن تكون لديه حساسية خاصة وألا يتحول جزاراً ويخلق ضحية جديدة.

من هنا فقد استقال الشاعر **ناتان زاخ** عشية يوم الاستقلال من منصب رئيس اللجنة الاستشارية لمهرجان الشعر العالمى، فى إطار احتفالات الذكرى الأربعين على قيام دولة إسرائيل. وفسر ذلك على أنه احتجاج على أحداث قرية بيتا[٨] ليثير الانتباه لما يدور فى المناطق

المحتلة. وقد جاء فى كتاب الاستقالة: إن هذا ليس أول المهرجانات بالنسبة لإسرائيل. لقد توصلنا إلى نتيجة مفادها أن مهرجان الشعر قد يُفسر على أنه خطوة تأييد وتضامن مع السلطة التى قطعت منذ أمد بعيد الخطوط الحمراء التى بدونها لايمكن لصوت الشعر أن يسمع(٩).

أما **دان شافيط** فقد دعا رجال الفكر والشعراء والأدباء إلى عصيان مدنى وأخلاقى والقيام بإجراءات غير اعتيادية تدفع نحو الثورة الأخلاقية على البلادة والظلم والسّخرية التى فاقت كل حد(١٠).

وقد توجه كل من **أ. ب. يهوشوع وعاموس عوز وعاموس إيلون ويهودا عميحاى** برسالة إلى يهود الولايات المتحدة طالبين استنفارهم من أجل إنقاذ إسرائيل من نفسها(١١). وبتاريخ ١٩٨٨/١/١ نشر ٤٣ كاتبا عبريا بيانا موجها إلى حكومة إسرائيل طالبين الامتناع عن استخدام السلاح الحى لتفريق المظاهرات، وإطلاق سراح المعتقلين، والتوقف عن المحاكمات الجماعية للشبيبة والابتعاد عن الإبعاد والتّرحيل(١٢). أما **يزهار سميلانسكى** فقد كتب فى الأسبوع الثالث من بداية الانتفاضة بأن ما يقوم به الفلسطينيون فى المناطق المحتلة ليس إرهاباً، وليس إخلالاً بالنظام، بل هبّة شعب. هل يتصور أى إنسان مهما يكن أنه بالإمكان البتّ فى المستقبل مليون ونصف نسمة دون التحدث معهم؟ هل كُنّا نحن (اليهود) سنوافق على قرارات تمسّنا دون مشاركتنا؟ هل كنّا سنسكت ولن نثور؟(١٣).

وكتب **عاموس عوز** مقالاً شديد اللهجة ضد اليمين فى إسرائيل ونعت هذه المجموعة بأنها تسعى لطرد العرب وتهجيرهم فى خطوة أولى من أجل قمع اليهود وإخضاعهم، وهو يرى أن سلطة الاحتلال الإسرائيلية فى المناطق المحتلة تنهار وتتعفن. إنه لا يمكن تمادى السلطات الإسرائيلية استعمال الحجة القديمة القائلة إنه لا يوجد من نتحدث معه، وإنه دون الاحتفاظ بالمناطق المحتلة سيقوم العرب بإلقائنا إلى البحر. إننا لن نسمح بترحيل الفلسطينيين أو بارتكاب جرائم أخرى ضد الإنسانية، حتى لو اضطررنا لإلقاء أنفسنا تحت عجلات الشاحنات وتفجير الجسور(١٤).

السؤال هنا: هل باستطاعة الأدب والأدباء القيام بالدور الذى فشل فيه السياسيون؟ نحن لا ندعى أن لدى الأدب والأدباء معادلة سحرية لحل الصراع الإسرائيلى - العربى. لكن لاشك فى أن باستطاعة الأدب والأدباء الإسهام بشىء ما فى هذا المجال. إن فهم الطرف الآخر ولو كان عدواً، هى خطوة فى السير باتجاه التفاهم المتبادل، الذى قد يؤدى إلى التعايش السلمى، إن معرفة ثقافة الشعب الآخر وأدبه تعتبر إسهاماً، وإن لم يكن متواضعاً فى وضع الاعتراف المتبادل. عندما يتعرف الإنسان على ثقافة الغير سيكتشف تنوع الغير، وسيجد أنه لم يصنع من لون واحد، وأن فيه تيارات تتفاعل، وأن ثقافته متباينة. عندها لا يمكنه أن يرى الغير فى هيئة كاريكاتورية خيالية. إن التعرف على الطرف الآخر يؤدى فى كثير من الأحيان إلى الاعتراف بحقوق الآخرين، من هنا نستطيع القول إن التوجه الثقافى الصحيح قد يساعد فى إيجاد حلول سياسية صحيحة.

ARCHIVE
http://Archivebeta

هوامش

(١) هركابى/ موريه: الصراع العربى الإسرائيلى فى مرآة الأدب العربى. ص ٢٥ (بالعبرية)

(٢) لقد دعا الكتاب العرب فى إسرائيل أكثر من مرة الكتاب العبرانيين إلى عقد اللقاءات والدعوة إلى السلام، وأن يقوم الكتاب العبرانيون بواجبهم تجاه الوضع الذى يعيشه زملاؤهم الكتاب العرب فى إسرائيل. حول هذا الموضوع. انظر: راشد حسين مع الفجر ص ١٧ ـ ١٩، محمود: درويش شىء عن الوطن ص ٥٣؛ مفجاش/ اللقاء عدد ٧ ـ ٨ ، ١٩٨٧ص ١٤٧.

(٣) حول العلاقات بين اليهود والعرب فى إسرائيل والمؤسسات التى تعمل من أجل التفاهم انظر:

Harry M. Rosen: The Arabs and Jew in Israel. Suddseitung Nr 219, 8. 6. 1978: Israeliche Autoren engagieren Sich F¨ur arabischen Lyriker.

(٤) الجديد عدد ١٠، ١٩٥٨ ص ٥٠ ـ ٥١.

(٥) إثر الإغلاقات المتكررة لجامعة بير ـ زيت من قبل سلطات الاحتلال الإسرائيلى، فقد تألفت مجموعة من أساتذة الجامعات فى تل أبيب والقدس من أجل فتح جامعة بير ـ زيت والدفاع عنها. وقد نظمت هذه المجموعة الاحتجاجات والمظاهرات الكثيرة.

(٦) فلسطين الثورة ٢/٩/ ١٩٩٠ ص ١١٣.

(٧) على سبيل المثال نذكر المظاهرة التى جرت فى تل أبيب إثر مجزرة صبرا وشتيلا واشترك بها أكثر من ٤٠٠،٠٠٠ متظاهر.

(٨) بيتا قرية فلسطينية بالقرب من نابلس، قام المستوطنون بالهجوم عليها إثر صدام بين السكان وبعض المستوطنين، وقد قتل عدد من سكان القرية،و فيما بعد هدمت بعض بيوت القرية كما اقتلع العديد من شجر الزيتون.

(٩) مفجاش/ لقاء ١٠ / ١١/ ١٩٨٨ ص ٤٨.

(١٠) يديعوت أحرونوت ٢٩/ ١/ ١٩٨٨.

(١١) مفجاش/ لقاء عدد ١٠/ ١١/ ١٩٨٨ ص ٤٩.

(١٢) مفجاش/ لقاء عدد ١٠ / ١١ / ١٩٨٨ ص ٤٧.

(١٣) دابار ٣٠ / ١٢/ ١٩٨٧ ص ٧.

(١٤) يديعوت أحرونوت ٨/ ٦/ ١٩٨٩.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صلاح أبو نار

التصوير الإسرائيلى

١- البدايات: مدرسة بصلئيل ١٩٠٦

ترجع بدايات التصوير الإسرائيلى إلى تأسيس مدرسة **بصلئيل** للفنون والحرف فى القدس وكان المؤتمر الصهيونى السابع ١٩٠٥ قد اتخذ قراراً بتأسيسها، وفى العام التالى أسسها **بوريس شاتس** اليهودى اللتوانى والرئيس السابق للأكاديمية الملكية البلغارية للفنون.

ويمثل اسم المدرسة مفتاح فهم طبيعتها. فهى تحمل اسم **بصلئيل** حرفى سفر الخروج الأسطورى، والذى يعنى اسمه فى العبرية: فى ظل الله. فبعد أن تلقى النبى موسى الوصايا العشر، أخبره الله بكل مواصفات بناء «خيمة الاجتماع». ويبدأ وصفها كخيمة اجتماع سيتجلى فيها الله لشعبه ولكن مع تقدم الوصف سنكتشف أننا لسنا أمام وصف لخيمة فى الصحراء، بل وصف أسطورى باذخ لهيكل سليمان المندثر. وفى نهاية الوصف يخبر الله موسى باسم من اختاره لإعادة بناء الهيكل، إنه **«بصلئيل بن أورى بن حور من سبط يهوذا»** الذى ملأه الله «بالحكمة والفهم والمعرفة وكل صنعة لاختراع مخترعات».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان ظهور المدرسة قد سبقه انتقال المشروع الصهيونى من الدعوة إلى بناء مؤسساته المركزية ففى ١٨٩٧ انعقد المؤتمر الصهيونى الأول فى بازل، وفى إطاره تكونت المنظمة الصهيونية العالمية، ثم توالت اجتماعات المؤتمر. ورافق ذلك ظهور أهم مؤسسات الحركة الصهيونية: «الوكالة اليهودية» لتمويل الاستيطان ١٨٩٨، و«الصندوق القومى اليهودى»لشراء الأراضى فى فلسطين ١٩٠١. وجاء ظهور المدرسة فى إطار حركة البناء الفعلى لمؤسسات الاستيطان، التى تولى تأسيسها أفراد الهجرة الثانية ١٩٠٤ - ١٩١٤ المسماه بهجرة الرواد. ففى ١٩٠٧ ظهر أول **موشاف** وهو شكل

للمستوطنات الزراعية والتعاونية، وفى ١٩٠٩ ظهر أول كيبوتس وهو شكل آخر لها، وفى العام نفسه ظهرت منظمة **هاشومير** للحماية العسكرية للمستوطنات ورافق ما سبق بدايات مؤسسات التعليم الصهيونى، وانطلاقة الجهود المؤسسية لإحياء ونشر اللغة العبرية. وفى العقد الثانى الذى مثل أوج ازدهار المدرسة، أسس معهد التخنيون للتكنولوجيا ١٩١٤، وبدأت حركة بناء الجامعة العبرية فى ١٩١٤ ليتم افتتاحها ١٩٢٥. وفى سنوات الحرب الأولى ظهرت المنظمات الحربية الصهيونية الأولى: الفيلق اليهودى، فرقة البغالة الصهيونية ١٩١٥، والكتيبة ٣٨ حملة البنادق الملكية.

ولقد ولدت المدرسة من رحم حركة الصهيونية العملية، وذلك عبر تزاوج وتلاقح تيارين صهيونيين.. صهيونية **هرتزل** السياسية، التى تضع أقدامها على أرض القومية العلمانية والانتماء الثقافى الحضارى الغربى، وتحلق برأسها فى سماء أوهام الأسطورة التوراتية. والصهيونية الثقافية، صهيونية أحدها عام **ومارتن بوبر** وأشياعهما، التى تشدد على قيم الإحياء الثقافى العبرى كقاعدة للوعى القومى، واستقلالية وخصوصية ووحدة الذاتية الحضارية، والتوحيد بين الذات والشعب والثقافة. ولم تكن الصهيونية السياسية خالية تماما من عناصر طرح الصهيونية الثقافية، فنجدها لدى **هرتزل** فى قصته «المينوراة» ١٨٩٧ وفى روايته «الأرض القديمة الجديدة» ١٩٠٢ كذلك لم تكن الصهيونية الثقافية خالية من عناصر السياسة، ففكرة الدولة القومية تحتل عندها مكانة مركزية. ورغم ذلك كانت هناك مسافة بينهما نتجت عنها صراعات حادة، ظهرت بوضوح فى الحوارات الحادة بينهما فى المؤتمر الخامس عام ١٩٠١. ومع اطّراد التطبيق العملى للمشروع الصهيونى، قدر لتلك الصراعات أن يتم تخطيها لصالح وحدة التيارين، ووجدت تلك الوحدة رمزها فى شخص **حاييم وايزمان**. فهو الصهيونى الثقافى وتلميذ أحدها عام المخلص، والصهيونى العملى الذى تمكن من الحصول على وعد **بلفور**.

وجاء ظهور المدرسة فى إطار توحد التيارين. فقد حملت من الصهيونية السياسية نزعتها العملية المكافحة، فهى فى الأساس مدرسة للفنون الحرفية تسعى للمساهمة فى بناء الدولة الصهيونية، أو على حد تعبير **شاتس**: «فى أرض إسرائيل يجب على الفن أن يسير جنبا إلى جنب مع الصناعة. ويجب أن نكيف الفن لحياتنا اليومية كما فعل أسلافنا فى الزمان القديم. ويمكن للفن أن يمنحنا مامنحه لليابان، فهناك يزوِّد ثلاثة ملايين مواطن بالعمل». كما حملت من الصهيونية الثقافية الكثير من سماتها. فقد أخذت عنها نزعة الإحياء الثقافى. يظهر ذلك فى اسمها نفسه، ولقد كان **شاتس** فى قراره نفسه يميل للتوحد مع شخص **بصلئيل** التوراتى. ففى صفحة الغلاف لكتاب من كتبه يصف نفسه هكذا: «**بوريس شاتس**: حرفى خيمة الاجتماع»، وفى روايته الخيالية «أورشليم أعيد بناؤها» يرسم صورة تشى بعمق توحده مع شخص بصلئيل. فها هو يقف فوق سطح المدرسة، وهناك يتجلى له بصلئيل التوراتى ويُظهر أمامه صوره أورشليم الجديدة وقد أعيد بناؤها، ثم يلقى إليه بالنبوءة المقدسة: خلال مائة عام سيعاد بناء هيكل سليمان على أيدى تلاميذ مدرسة **بصلئيل**. ولو نظرنا إلى عمق الصورة سنجد توحداً دينياً وثقافياً آخر، فشاتس هنا يستعيد تقليداً دينياً توراتياً قديماً يتوحد

عبره ضمنيا مع داود وموسى وحزقيال، هؤلاء الذين تجلى لهم الرب أو كلمته المكتوبة ليفضى إليهم بتفاصيل بناء الهيكل فى المدينة المقدسة. كذلك يظهر تأثر المدرسة بالصهيونية الثقافية فى عنصرين آخرين. ففكرة تأسيس مركز ثقافى ومدرسة فنية، تكاد تكون التنفيذ العملى للمقترحات العملية التى طرحها **مارتن بوبر** وأحدها عام فى المؤتمر الخامس. وفى المؤتمر ذاته طالب **بوبر** بفن يهودى جديد، تنطلق خصوصيته من خصوصية التراث الدينى والثقافى، وأيضاً من خصوصية تكوين ومفردات أرض وسماء الوطن اليهودى. ونجد فى سعى المدرسة نحو تأسيس ما دعاه **شاتس** «أسلوب أرض إسرائيل العبرى». قدراً من الامتداد والتأثير بأفكار بوبر فى هذا الشأن. كيف؟ يستمد هذا الأسلوب عناصره من إحياء العناصر الأسلوبية والرمزية المتواجدة فى العقائد والفنون والآثار اليهودية، مثل نجمة داود والمينوراة وحائط المبكى وبرج داود. وأيضاً من خلال ابتكار وحدات أسلوبية جديدة، مثل الأشكال الجديدة الزخرفية للحروف العبرية، والنباتات والحيوانات الموجودة فى فلسطين والمذكورة فى التوراة: ولهذا السبب أسس شاتس فى المدرسة متحفاً طبيعياً وحديقة للحيوانات ومتحفاً تاريخياً للآثار اليهودية.

وإلى جوار دور تزاوج الصهيونية الثقافية والسياسية تواجدت مؤثرات أخرى. كان هناك - أولا - تأثير موجة الهجرة الثانية، التى تكونت المدرسة فى إطارها وحملت سماتها. ماهى الهجرة الثانية ١٩٠٤ - ١٩١٤ ؟ إنها الهجرة المؤسِّسة للمؤسسات التى انطلقت منها عملية بناء الدولة العبرية. هجرة شباب عملى جسور، يحمل معه تراث الشعبوية الروسية وأفكار الصهيونية العمالية، مصمماً على إعادة بناء الشخصية اليهودية، وممارسة مهام البعث الحضارى، جيل رواد يحمل قيم التضحية بالذات من أجل الجماعة، والعمل اليدوى وخاصة الزراعى. وهى هجرة حسها الاستعمارى شديد الحدة واليقظة والتكامل. فترفع راية العمل العبرى، وترفض استخدام العمل العربى، وتبنى سلسلة مؤسسات استعمارية متكاملة. وتحمل المدرسة سمات الهجرة الثانية. ففيها روح الريادة والتركيز على قيمة العمل. ترك شاتس منصب مدير الأكاديمية الملكية البلغارية للفنون وبذخ البلاط البلغارى، ليؤسس مدرسة فقيرة وفى أوقات فراغه لم يكن يتورع عن تلميع أبواب المدرسة النحاسية بنفسه. وفيها الحس العملى الواقعى لجيل الهجرة الثانية. كان لشاتس خلفيته الطوباوية التوراتية، ولكنه كان أيضا رجل عمل وإنجاز فعندما نقرأ إعلان تأسيس المدرسة تصعقنا الدهشة، فلسنا أمام إعلان لتأسيس مدرسة فنية، بل ببساطة نقرأ دراسة جدوى لمشروع اقتصادى يجمع ورشاً وصناعات حرفية. وبعد تأسيسها يسافر إلى أمريكا، ويكتب عنها سلسلة مقالات صحفية تحت عنوان: «فرص عمل فى أرض إسرائيل». وفيها الحس التاريخى التأسيسى المتكامل، فمن لحظة بدايتها سعت لأن تكون مدرسة للفنون ومتحفاً للتاريخ اليهودى وآخر للتاريخ الطبيعى ومركز للنشاط التجارى، وفيها فى النهاية روح المبادرة الاستعمارية، فلا تعمل فقط على تنمية الصناعات الحرفية لجذب الحرفيين اليهود للهجرة وتنمية الصناعات المنزلية لدعم الاستيطان الزراعى، بل تؤسس أيضاً مستعمرتها الزراعية الصناعية الخاصة « بن شيمن» عام ١٩١١ .

وهناك - ثانيا - تأثيرات بعض المدارس الفنية الأوربية، وبالتحديد اتجاهان بينهما ترابط وثيق . مدرسة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الآرت نوفيـيه البريطانيـة، وامـتدادها الألمانى مـدرسـة الجوجنـد ستيل . وهى مـدرسـة تسـتهـدف أسلوباً فنياً جـديداً، يتسم بالخطوط الزخرفيـة الطويلة العضـوية المتموجة، وذلك فى مجال التصميم الفنى التطبيقى بشتى فروعه. وحركة الفنون والحرف البريطانية التى أسسها **وليـام مـوريس**، وهى امتداد عضـوى للآرت نوفيـيه البريطانية ولكن من خلال توجه اشتراكى طوباوى تحتل فكره العداء للآلة والعمل اليدوى قيمة مركزية فيه .

ولقد كانت مساهمـة المدرسة فى تطوير التصوير أقل أهمية بمراحل، من مساهمتها فى تطوير للفنون الحرفية. ففيما يتعلق بالأخيرة يمكن الحديث بثقة عن وجود « أسلوب بصلئيل»، وبعد ذلك يدور الاختلاف حول مدى أصالته وتجانس عناصره. أما التصوير فأمره يختلف تماماً . كيف؟ يمكننا الحـديث عن مـوضـوع لتصـوير **بصلئـيل**، ولكن لا يمكن الحديث عن أسلوب لتصـوير **بصلئـيل**. وللوهله الأولى قد يغرى هذا بالحديث عن تناقض، بين الموضـوع اليـهـودى التـوراتى الواحـد، والأسـاليب المتـعـددة غـيـر اليـهـودية ولكن هذا خطأ، فـالموضـوع الواحـد قـابل لتـعـدد الأسـاليب، والأسلوب الواحـد هو الذى يصـنع المدرسـة الفـنيـة ، والواقـع أن التناقض سنجـده فى مـوقـع آخـر . التناقض بين فكرة الأسلوب اليهودى أو العبرى الذى رفعته المدرسة وتبنته استمداداً من تيار الصـهيونية الثقافية، وواقع تعدد الأساليب وهو يتها الأوربية الصرفة .

وعندما نتـصفح كتـاب **بصلئـيل**: ١٩٠٦ ـ ١٩٢٩ الصـادر عن المتـحف الإسـرائيلى ١٩٨٣، سنلاحظ أن **شاتس** كان مغرما عند زيارة شخصية يهودية كبيرة، أن يلتقط معها صورة تذكارية أمام لوحة **صمـويل هير شينبرج** : اليهودى التائه. نلاحظ ذلك فى صورة مع أحدها عام ١٩١١، وأخرى مع **حاييم وايزمان** ١٩٢٥ . إنها لوحه ضخمة الحجم، تمثل يهودى كهلاً شبه عارى، يركض مرعوبا وسط غابة من الصلبان، فى طريق و على جانبيه جثث موتى عراة . إنها لوحة درامية رمزية بها مباشرة تعبيرية فظة، ولكنها تعبر بوضوح مأساوى عن المشكلة اليهودية والعداء للسامية . وتقف تلك اللوحة كالعلامة والمدخل لتصوير **بصلئـيل** . فـهو يبدأ من المشكلة اليـهودية، ورعب الاضطهاد والعداء للسـامية، ومنهـا يسـعى للتـعبير عن الارتبـاط بالماضى والتراث الدينى والحضارى اليهودى، والتطلع صوب المستقبل كما يراه متجسداً فى الحركة الصهيونية. إن الماضى يعنى أشيـاء عـديدة .صور الأنبيـاء وعظمـاء التـراث والموضـوعات التوراتيه، على نحـو مـانجـد فى رسـوم **افرايم موشية ليليان** ولوحات **آبل بـان** . ومناظر الأماكن المقدسة مثل حائط المبكى وبرج داود والقدس بمنازلها وجبالها، على نحو مانجد فى رسوم **ليليـان** وآخرين . أما الحاضر والمستقبل فنجدهما فى لوحات زعماء الصهيونية فى أعمال **ليليان وشاتش**، ومناظر الطبيعة فى فلسطين وحياة الرواد فى المستوطنات هى إذن أعمال سياسية الطابع، مندمجة بشكل مباشر فى نسيج المشروع الصهيونى بأسطورته التوراتية، وتسعى لإلهاب المشاعر وبلورة الأفكار . وهذا ما يفسر المفارقة الغريبة فى أعمال **ليليان**،ففى سعيه نحو تمجيد ونشر الصهيونية فى شخص **هرتزل**، نراه يرسم لوحات للنبى موسى فـلا يتورع عن رسـمـه وهو يحـمل مـلامح وجـه **تيــودور هرتزل** حرفيـا. وفى رسومه لديوان أغانى الجيتو للشاعر **موريس روزينفيلد** ، نجد لوحة: خلق

الإنسان وبها ملائكة تحيطهم الزهور، وعندما نتأمل وجه الملاك الرئيسى سنجده وجه **هرتزل** .

ولم يكن من شأن الموضوع أن يحدد الأسلوب بشكل مباشر، ولكن فقط أن يساهم فى تحديد دائرةالخيارات الأسلوبية للفنان . لابد من تعبير مباشر، احترام للطبيعة سهولة التوصل لعين المشاهد، عاطفية التعبير ودراميته، تحييد ذاتية الفنان وكبح عالمه الداخلى بقدر الإمكان إن الناقد الإسرائيلى **عوفرات** على صواب عند مايصفه هكذا : « نزعة طبيعية أكاديمية، مجندة لخدمة القضية الصهيونية، وقائمة فى إطار رومانتيكى » وفى حدود ما سبق نجد عدة أساليب فلوحات **ليليان** تنتمى إلى أسلوب مدرسة **الجوجندستيل** الألمانية، ولوحات هيرشبرج تحمل سمات الأسلوب الرومانتيكى الواقعى وأبل بان اقرب إلى التعبيرية الرمزية المتمازجة بنزعة استشراقية .

٢ ـ العشرينيات : الموجة الفرنسية

مع بداية العشرينيات دخلت مدرسة **بصلئيل** طور اضمحلالها، وأخذت أزمتها تتصاعد حتى أغلقت أبوابها عام ١٩٢٩ . وخلف تلك النهاية المفجعه لحلم **شاتس**، سنجد دور الصراعات الداخلية التى هدمت وحدتها الداخلية، والأزمات الاقتصادية التى عصفت بمشاريعها الاقتصادية.

وبينما كانت المدرسة آخذة فى التحلل، كان هناك جيل جديد ينشأ فى الفن الإسرائيلى: جيل العشرينيات. ويشكل عام ١٩٢٣ ميلاده الرسمى، ففيه اقاموا معرضهم الأول وأول معرض للتصوير الإسرائيلى فى أرض فلسطين. ويمكن تحديد ثلاثة عوامل صنعت ظاهرة جيل العشرينيات.

أولها **تناقضات بصلئيل**، والتى تحولت إلى صراعات داخلية حادة، انتهت بهجر عدد من طلابها ليشكلوا طليعة الجيل الجديد. كانت هناك ـ أولا ـ سيطرة النزعة التطبيقية الحرفية، على حساب الفنون الإبداعية كالتصوير والنحت. وكان هناك ـ ثانيا ـ عداء **شاتس** لاتجاهات التصوير الحديثة التالية على ثورة سيزان؛ ففى سنواته الباريسية مرت به مرور الكرام، وفى القدس لم يسمح لـ «التكعيبية المستقبلية والبلاهة» على حد وصفه لها، بالتسلل إلى حصنه الحصين. بينما كانت تعيد تشكيل مسيرة الفن الأوروبى، وتصل مؤثراتها إلى طليعة تلاميذه. وكان هناك ـ ثالثا ـ هيمنة الموضوع التوراتى والصهيونى على أعمال المدرسة، هيمنة منعت الطلاب من التفاعل الحر مع الحياة والواقع.

وكان هناك ـ أخيراً ـ أوتوقراطية **شاتس** الجامحة، فهو لا يعصف بمن يختلف معه فقط، بل ايضا فرض على تلاميذه قواعد غريبة واستفزازية، منها ـ مثلا أن تصوير اليهودى التوراتى يجب أن يتطابق تماما مع الملامح الفيزيقية لليهودى اليمنى.

وثانى تلك العوامل نجدها فى نشأة تل أبيب والتأثيرات الناتجة عنها. فلقد مثلت المدينة تجربة حياتية جديدة، تتجاوب بصورة أعمق مع روح التمرد التى تكونت داخل جيل **بصلئيل** المتمرد، لقد أجاد الناقد الإسرائيلى **عوفرات** وصف التناقض الوجودى بين القدس وتل أبيب الوليدة: «صخور مقابل رمال، جبال مقابل بحر، الألبسة الميالة للتعرية فى تل أبيب مقابل الألبسة السميكة التى يرتديها المتدينون اليهود فى القدس، النزعة العلمانية مقابل النزعة الدينية، حياة عصرية مقابل حياة التقاليد». ثم إن تل أبيب أصبحت مع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأيام المركز الثقافى اليهودى الناهض، ففيها عاش معظم الكتاب والفنانين، وفيها أخذ المسرح فى التطور.

وثالث العوامل نجده فى نهاية الحرب الاولى وبدايات الهجرة الثالثة. مع نهاية الحرب استأنف المستوطنون صلاتهم بمراكز الفن الأوروبى، وفى إطار بدايات الهجرة الثالثة وصل من روسيا **يعقوب بيرمان** ومعه مائتا لوحة نادرة من لوحات مابعد الانطباعية، ومعه جاء الرسم **كونستانتينوفسكى** والرسام **يتسحاق فرينكل**، وبعد ذلك باربع سنوات وصل **يوسف زاريتسكى**، وكان للوحات **بيرمان** دورها التعليمى وأخذ **كونستانت** يبشر بالفن التكعيبى، وأسس **فرينكل** ١٩٢٥ «استديو الفن المعاصر» وشكل **زاريتسكى** بإرثه الفرنسى قوة دفع حركية للتيار الجديد.

ويتمثل إنتاج جيل العشرينيات فى أعمال: **سينوح تاجر، موشيه كاستل، ناحوم جوتمان، رؤبين روبين، بنخاس ليتفينوفسكى، إسرائيل بالدى، يوسف زاريتسكى، أديبه - ليون لوبين، مناحم شيمى**. ورغم معارضتهم لاتجاه **بصلئيل**، وانفتاحهم الكامل على المؤثرات الفرنسية الحديثة، لم يتخلوا تماما عن حلم إقامة فن قومى، ولكنهم نظروا إليه من زاوية أخرى. فالطريق إليه لن يتيسر إلا عبر التطور العضوى البطىء غير المصطنع، والذى يتحقق عبر تفاعل الفنان الحى مع بيئته بملامحها وضوئها وسمائها وأرضها والبشر فى حياتهم وعملهم. وعبر هذا فقط سيتكون الأسلوب القومى الخاص والمتسق داخليا.

ولقد انطلق جيل العشرينيات من رفض عقلية **بصلئيل**، التى عزلها نزوعها التوراتى الصهيونى عن الشعور الحى بالحياة والبيئة. ومن ثم كان أغلبهم رسامى طبيعة، مغرمين برسم السماء والضوء والشمس والتلال، يرسمون حياة المستوطنين فى المدن، وينسون صهيونيتهم أحيانا فيرسمون العرب وقراهم. وإحساسهم بالحياة يتسم بالتفاؤل الهادئ، وقدر من الشعور بالراحة وحب للحياة وإقبال عليها. وتتمثل هذه الروح خير تمثيل فى لوحات **رؤبين روبين**. وفى توجههم الأسلوبى استلهموا مدارس أوربية عديدة، ولكن الفصيل البارز فيهم والذى أنتج أهم أعمال المرحلة، كان يستلهم اساساً التعبيرية فى طابعها الفرنسى بالتحديد، تعبيرية خالية من الدراما والتوتر والحس المأساوى، فيها استرخاء ونعومة فى التقنيات الأسلوبية. ليونة واستقامة فى الخطوط، سعة فى مساحات الأشكال تظهر إما فى أحجام البشر أو فى الأفق المكون من السماء والتلال، دفء وحرارة فى الألوان مع احترام قيم التجانس والتدرج اللونى، ونعومة فى الملمس. وفى إطار هذا التوجه التعبيرى العام، تظهر تأثيرات خاصة لمدارس أخرى لدى البعض، **فزاريتسكى** يظهر فى أعماله تأثير قوى **لماتيس**، وفى أعمال **روبين** حضور لروح وتقنية الأسلوب الساذج، ويبرز الأسلوب الوحشى فى أعمال **إسرائيل بالدى**.

٣ - الثلاثينيات: الموجة الألمانية.

جاء عقد الثلاثينيات ومعه تحولات جديدة فى الفن الإسرائيلى، ظهرت وتحددت وجهتها تبعا لتفاعل التيارات والصراعات السياسية التى شهدتها الفترة. وكانت النازية قد سيطرت، وبدأت موجة واسعة وبشعة من موجات العداء للسامية. وتمكنت الحركة الصهيونية من عقد صفقة «الهعفراة»، بموجبها سمحت ألمانيا

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لليهود بالهجرة، على أن تُقيم ممتلكاتهم ماليا وتحول لهم فى صورة بضائع المانية، تصدر إلى فلسطين بواسطة المنظمة الصهيونية. وكان أن نتج عن صفقة «الهعفراة» نتيجتان. صعود موجة الهجرة الخامسة الألمانية ١٩٣٢ - ١٩٤٨ التى ألقت بفلسطين بحوالى ٢٦٥٫٠٠٠ يهودى، بينما لم تتعد حصيلة كل الهجرات السابقة ١٧٤٫٠٠٠ مهاجر. وتصاعد التحول الاقتصادى الصناعى، مع تدفق حركة رأس المال والآلات والفنيين والراسماليين اليهود الألمان. وفى مواجهة ما سبق تصاعدت المقاومة الفلسطينية، ووصلت لأوجها فى ثورة ١٩٣٦.

وجاءت الهجرة الخامسة بعدد من الفنانين الالمان، شكلوا بداية تحولات فنية جديدة، تتسق مع التحولات والصراعات السابقة، ويمكن فى هذاالصدد رصد اتجاهين . يرتبط الأول بنمط علاقة الفن بالمجتمع . انتهى جيل العشرينيات إلى رؤية تناقض رؤية **بصلئيل**، تتسم بالطابع الفردى التعبيرى الحر، المنبثق من انتماء اجتماعى عام وشعور إنسانى وفنى حر وعفوى. وكانت تلك الرؤية تتجاوب مع فترة العشرينيات، والاسترخاء النسبى الذى سيطر على المشروع الصهيونى فى أعقاب الهجرة الثانية ونهاية الحرب الأولى ولآن مع تحولات الثلاثينيات العاصفة فقدت صلاحيتها وجاءت الهجرة الخامسة بالرؤية البديلة، بمساهمتها فى إعادة تأسيس **بصلئيل** تحت اسم « مدرسة **بصلئيل** الجديدة» ، فى عام ١٩٣٥ وتحت رئاسة **جوزيف بودكو** ويحمل اسم المدرسة نفسه أبعادالرؤية الجديدة . فهى - أولا - مدرسة **بصلئيل**، فتحمل جوهر رسالة المدرسة القديمة، اى دمج الفنون بالممارسات الإنتاجية والربط العضوى للفنان بالحركة الاستيطانية ولكنها - ثانيا - تحمل شيئا جديداً من واقع اسمها نفسه . فما هو؟ إن الجديد هنا هو مصدر الإ لهام الفنى ، فإذا كان **شاتس** انطلق من إرث الحرفيين اليهود ومدرسة الآرت نوفييه، فإن **بودكو** وشركاه انطلقوا فقط من إنجازات مدرسة الباوهاوس الالمانية وعلة التحول نجدة فى عاملين . أولهما طبيعة التباين بين الهجرة الثانية والهجرة الخامسة. جاءت الثانية من شرق أوربا حيث كانت الثقافة اليهودية التقليدية اكثر حضوراً وقوة، بينما جاءت الخامسة من وسط أوربا حيث الثقافة ذاتها أقل حضوراً وسيطرة . وثانيهما طبيعة التطور الاقتصادى لحركة الاستيطان الصهيونى. فى سنوات بصلئيل الأولى سيطرت الزراعة، واقتصرت الصناعة على الإنتاج السلعى الصغير. وفى الثلاثينيات تدفقت الآلات وانتشرت المصانع الكبيرة وأسلوب الباوهاوس يلائم تماماً الصناعة الحديثة، فهو ابنها الأوربى الشرعى، وطبيعة تصميماته ذات الحس الهندسى والتجريدى تتلاءم مع طبيعة الآله.. وروحها والإنتاج الصناعى الجماهيرى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويرتبط الاتجاه الثانى بطبيعة المدرسة الفنية التى تبناها المصورون الالمان الجدد. سادت التعبيرية الفرنسية فى جيل العشرينيات، والآن جاء الألمان معهم بالتعبيرية الألمانية.وجدت تلك التعبيرية الوافدة قاعدتهاالملائمة فى القدس وليس تل أبيب. فى تل أبيب كان التيار الفرنسى لا يزال يسيطر فنيا، فشعر الالمان بغربة دفعتهم للبحث عن قاعدة أخرى وهنا ارتفع نداء القدس صاخباً جذاباً . ففيها كانت مستعمرة ثقافية المانية صغيرة من صفوة المثقفين الالمان والنمساويين الذين وصلوا قبل الهجرة الخمسة . وفيها كانت للبيئة الطبيعية الجبلية أكثر اقترابا من بيئة وسط أوروبا وكانت

المدينة بمنازلها القديمة وشوارعها المظللة وطابعها البعيد والغريب أكثر ملائمة لمذهبهم التعبيرى الألمانى ، ولقد كانت القدس هى التى وصفها الرسام **ميرون سيما** بقوله « كانت الحياة فيها تسير على تخوم الواقع » ، وهى التى رسمها أردون **وشتاينهاردت وبودكو** ويعرف هذا الاتجاه التعبيرى الجديد فى تاريخ التصوير الإسرائيلى باسم « مدرسة القدس» ، وتتمثل أهم وجوهه فى : جاكوب **شتاينهارد** ، **مروردخاى أردون، ميرون سيما، ايسيدور اشتهايم، شالوم شيبا، يوسف بودكو** .

٤. الأربعينيات وما بعدها

كانت سنوات الحرب الثانية بالضرورة سنوات ركود فنى، ولكن خلالها وفى السنوات التى أعقبتها تجمعت وقائع وتحولات أخذت فى التفاعل، حتى نتج عنها تحولاً نوعى فى عام ١٩٤٨ .

فى عام ١٩٤١ وصل إلى فلسطين **مارسيل جانكو** حاملا معه مؤثرات دادائية وسريالية. وكان **زاريتسكى** قد هجر بالتدريج مواقع العشرينيات، حتى انتهى فى منتصف الأربعينيات إلى مواقع تجريدية صرفة كانت امتدادا لتطورات التصوير الفرنسى . وحوالى عام ١٩٤٥ انتهى جيل جديد من المصورين إلى مواقع قريبة من موقع **زاريتسكى** الجديد . كما اقتربت أعمال **أهارون جيلادى ومورد خاى ليفانون وليتفبنوفيكسى ويالدى**، من الإساليب الحديثة التى نجدها فى أعمال بيكاسو وروؤه. وفى عام ١٩٤٨ انتهت التحولات السابقة إلى نقلة نوعية، عندما قام **زاريتكى وجانكو** بتأسيس جماعة الآفاق الجديدة، التى التف من حولها عدد كبير من الفنانين مثل **سترايشمان اهارون كاهانا، يحئيل كديز، جاكوب ويشلر، افشالوم اوكاشى، موشية كاستيل** سعت الجماعة لتحرير التصوير مما تصورته نزعة تعبيرية اقليمية محلية ضيقة، صوب أسلوب حداثى. يتسم بالحرية والعالمية . ومن ثم تمردت على الرسم التقليدى للطبيعة والحياة الاجتماعية، واهتمت بقيم الجمال الكونى مع الاهتمام بالبقعة واللون والشكل لكنها كانت تمزج التجريد بدفء العواطف القوية، فتعمل على موازنة القيم البصرية الشكلية، وتمنحها مضموناً إنسانياً ما غير محدد، ومن هنا جاء وصفها الشائع بـ « التعبيرية الغنائية » والذى يطلق خاصة على أعمال زاريتسكى ولقد كانت مفارقة أن تتكون الآفاق الجديدة عام ١٩٤٨، أى عام ظهور إسرائيل بالصراعات والحروب التى رافقته. ولكن تلك المفارقة ستطرح فى إطارها السليم، عندما نعرف أن « مدرسة القدس» كانت فى الأربعينيات تتحول صوب تعبيرية قومية رمزية ، تمزج بين البحث عن جذور فى ثقافة البحر المتوسط القديمة والمسألة الاجتماعية والروابط بالرموز والتقاليد اليهودية واستلهام التوراه وتبلور هذا الاتجاه فى أعمال **أردون** وتلاميذه، ورافقه محاولة لصياغة فكرة الفن القومى لدى **بودكو** . وفى الخمسينيات استمر التياران السابقان فى التواجد فاستمرت مدرسة القدس عبر تاثير أردون، وظهر فيها **افيجدور اريكاه ونافتالى بيزيم وموشية تامير** كما امتداداً لجيل حافظ التجريديون على وجودهم المسيطر حتى عام ١٩٥٥ ،وبالتحديد من خلال مؤسسات «معهد فنى» و «الاستديو» وفى عام ١٩٥١ ظهرت جماعة العشرة التى شكلت مساهمة الخمسينيات النوعية فى التصوير. ظهرت الجماعة باعتبارها تمرداً للتلاميذ على أساتذتهم فى الآفاق الجديدة، وهم يذكروننا بتمرد

بقية المقال بعد اللوحات ←

العشرينيات ضد يصلئيل **وبورس شاتس** والواقع أنهم إلى درجة كبيرة يشكلون امتداداً لجيل العشرينيات فهم مثلهم يبحثون عن هوية محلية، مغرمون بالطبيعة والبشر والحياة الاجتماعية، وتبرز أفضل لديهم قوة القيم اللونية والميل الغنائى، ومثلهم تسيطر عليهم السكينة والشعور الهادىء السعيد بالحياة ومن هنا نفهم سبب افتتاح **رؤبين روبين** لمعرضهم، وترحيب **ناحوم جوتمان** الحار بهم ورؤيته لهم بوصفهم امتداداً لجيله . ولكن الجماعة حملت معها مؤثرات أخرى . التأثيرات التجريدية اللونية والشكلية المستمده من الآفاق الجديدة ومفاهيم الهوية فى الفن القومى المأخوذة من مدرسة القدس، وبعض مفاهيم الحركة الكنعانية وحس الالتزام الاجتماعى لفنانى الكيبوتسات. وقد عقدت الجماعة فيما بين ١٩٥١ - ١٩٦٠ اثنى عشر معرضاً، وتكونت نواتها الأساسية من سبعة مصورين: **الياهو جات ، إلهانات هالين، شولاميت تال، كلير يانيف، إفرايم لفشيز، موشيه دوبس، زئفى نادمور** فى أوائل الستينيات تفككت الجماعة، وعاود اتجاه زاريتسكى التجريدى صعوده وأعقب ذلك ظهور جماعات جديدة، مثل جماعة رؤية التجريدية الحداثية، وجماعة « المناخ» التى سعت للمزج المتوازن بين انجازات الآفاق الجديدة وإنجازات جماعة العشرة .

شيمون تسابار - عين كارم ١٩٨٩ رصاص وألوان مائية

كمال بلاطة
ت: منى إبراهيم

الفنانون الإسرائيليون والفلسطينيون في مواجهة الغابة*

عقب الغزو الإسرائيلي للبنان في صيف ١٩٨٢، اتخذ الانشقاق في صفوف أقلية من طبقة المثقفين الإسرائيليين منحى جديداً، فقد أصبحت الأسئلة التي قد يكون المنشقون قد أثاروها فيما بينهم قبل رحيل القوات الفلسطينية من لبنان، أكثر إلحاحاً، فبدأ بعض الفنانين الإسرائيليين والفلسطينيين الذين التقوا قبل ذلك بأعوام قليلة في البحث عن اهتمامات مشتركة في تنظيم معارض جماعية لأعمالهم. وقد احتجت سلسلة المعارض على سياسة «القبضة الحديدية» الموجهة ضد الفلسطينيين الذين يعيشون تحت الحكم العسكري الإسرائيلي. ومع القمع المستمر للفلسطينيين الذين يعيشون تحت الاحتلال، اضطر الفنانون الإسرائيليون للدفاع عن فنان فلسطيني تعرض لعقوبة السجن بعد أن نادوا في وقت سابق بإعادة فتح معرض فلسطيني أغلقته السلطات العسكرية وفي الوقت الذي يتعاونون فيه الفنانون الإسرائيليون والفلسطينيون أكثر من أي مرحلة سابقة، يعلم كل طرف أنهم ينطلقون من نقاط مختلفة في تاريخ الفن المعاصر في المنطقة، وما يهمنا الآن هو تقليدان فنيان وتطورهما.

فبينما تشترك التقاليد البصرية لكل من اليهود والعرب في جذور سامية واحدة اتخذت كل من الحضارتين الشقيقتين طريقاً مختلفاً في بداية القرن بوصفه استجابة مباشرة للقاءاتهما المختلفة بالثقافة السائدة في الغرب، وقد تبعت نتيجة كل من اللقاءات الثقافية كما تم ترجمتها إلى تعبير بصري خطاباً لم يسبق له مثيل في وسائل التعبير اليهودية والعربية، وهو خطاب قد أثر في المعتقدات المتضمنة فيما يختص بالعلاقة بين الثقافة والطبيعة، فقد قدمت الأعمال الفنية

* هو عنوان قصة قصيرة للروائي الإسرائيلي أ. ب. يهوشوا سيرد ملخص لها في سياق هذا المقال.

فى معرض «هناك إمكانية» فى عام ١٩٨٨، لمحة عن الكيفية التى يستمر بها فنانو اليوم فى إسرائيل وفلسطين فى تناول العلاقة بين الثقافة والطبيعة انطلاقاً من أنماطهم المرجعية المنفصلة.

وترجع أولى تجسيمات الفرضية التى تختص بالعلاقة بين الثقافة والطبيعة والتى أثرت بقوة على البناء الثقافى فى المنطقة، إلى عام ١٩٠١، فخلال هذا العام، أقيم مؤتمر «بيل» الصهيونى الخامس والذى تم تخصيصه للثقافة حيث دارت مناقشات حامية فى أثناء المؤتمر وبعده بين الصهاينة الثقافيين والسياسيين حول أفضل وسائل المزج بين الثقافة والطبيعة، وتمت ترجمة هذا فى مجال الفن إلى سؤال عن العلاقة بين التقاليد الموضوعية للتصوير والتى تضرب بجذورها فى الثقافة السامية وبين التقاليد البصرية التى نمت فى أوروبا المسيحية والتى كان شغلها الشاغل، منذ الترنيمات الدينية للقديس **فرانسيس** فى أسيسى إلى أصول التربية لـ **ب. هـ. تيرى دولباك**، هو كشف غموض الطبيعة، وقد كشف التعبير البصرى السامى المتولد عن الثقافة الشفاهية المتوارثة من قديم الزمان - فى سعيها الذى لا يهدأ إلى هزيمة الطبيعة- عن نفسه فى خيالات مكانية غريبة فى أصولها.

وفى عام ١٩٠٦، أقيمت «بيزاليل» (المسماة باسم أول فتى عبرانى) .بوصفها أول مؤسسة فنية صهيونية فى فلسطين تدعو إلى إيجاد نقاط التقاء بين الشرق والغرب، بين الماضى والحاضر، فبينما كرس جزء من المدرسة نفسه للحفاظ على الحرف التقليدية القائمة على تقليد النماذج الأصلية الضاربة بجذورها فى أعماق الثقافة اليهودية، قدم الجزء الآخر فصولا لتدريس الفن على غرار النموذج الأوروبى الذى يدعو إلى التجربة وملاحظة الطبيعة، وبهذا تصبح بيزاليل هى أول محاولة للتوليف الذى يهدف إلى ميثولوجيا فنية صهيونية.

ولم يتوقف الجدال بين الثقافة والطبيعة مع نمو بيزاليل، فقد ظهر التوتر بين مؤيدى أحد التيارين ومؤيدى التيار الآخر فى شكل خلاف بين الأكاديميين الذين روجوا لأشكال تقوم على التقاليد الثقافية وبين الداعين للحداثة الذين بحثوا عن أشكال مستلهمة من الاختراعات الطبيعية، وكما حمل اسم بيزاليل، قبل إقامة الدولة اليهودية، مضموناً ثقافياً، حمل اسم الأفق الجديد «New Horizon»، الذى تم إرساؤه مع إقامة الدولة، مضموناً طبيعياً، وأصبح الأفق الجديد أكثر الحركات تأثيراً فى تحدى معتقدات بيزاليل، وقد اتجهت أعمال مؤسسى الحركة، متدرجة من **الأوكرانى يوسف زاريتسكى** (١٨٩١ - ١٩٨٧) إلى الروسى **المولد آرى آروك** (١٩٠٨ - ١٩٧٤) نحو نوع الخطاب الذى ارتبط فيما بعد بـ«الطباع المميزة للصابرا «Sabra» فى الفن الإسرائيلى، وقد بحثت هذه الصفة فى الطبيعة فى أفضل التقاليد الغربية، وهى تواجه بجرأة مسألة المكان المحلية.

وعلى مدى العقود الثلاثة الماضية، وجدت أغلب الاتجاهات الفنية التى ظهرت فى العواصم الفنية الغربية، والتى بحثت فى مدى التحرر من القيود المكانية، من يروج لها بين الفنانين الإسرائيليين، ومع ذلك، فعندما اكتسبت ترجمة التعبيرات بالمسحة الإسرائيلية، اتخذت أبعادا استعارية متفردة تعكس «وعياً بالحصار»، وبينما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استمر الشعور الإسرائيلي بأنه مطارد بمسائل الحصار والسجن في مكان استمرت الاتجاهات المحلية الشكلية والمضادة للشكلية والتقليلية minimalism وما بعد التقليلية post - minimalism في الاختلاف مع الأساليب التقليدية التي تقدم الفن كوسيلة للإقناع والتسلية فقط، مما يدل على وعي حاد بحس المادة في أدق أشكالها، ومن خلال نظام إعادة تشكيل الأساليب الغربية أصبحت «البورتريهات الشخصية في شكل خريطة» ملمحاً سائداً في الفن الإسرائيلي حيث تابع غزو الطبيعة والمكان، وفي أفق المكان الإسرائيلي كان تصوير العربي وهماً مسيطراً.

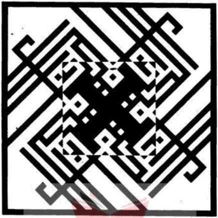
دافيد ريب جنود وبنات مدارس، أكريليك على الورق ١٩٨٧

ففي الأعمال الأولى لفناني «بيزاليل»، مثل **أبيل بان** (١٨٨٣ ـ ١٩٦٣)، تم تصوير شخصيات الإنجيل ذات الملابس العربية بملامح وجه مستقاة من النماذج الغربية للجمال مع عدم التركيز على المكونات السامية. أما من تلاهم من الفنانين، مثل **ناعوم جوتمان** (١٨٩٨ ــ ١٩٧٨)، فقد رسموا العرب المعاصرين لهم كأعداء لليهود: فهم «الآخر» المطلق بالنسبة للصهيوني. ومع ظهور فنانين جدد على الساحة، من أمثال **إسحاق دانزينجر** (المولود في عام ١٩١٦) **وإيجيل تامراكين** (المولود في عام ١٩٣٥)، اتخذ ظهور العربي كالآخر في الفنون المكانية الإسرائيلية أبعاداً جديدة، أما الفنانون الأصغر سناً اتبعوا طرقاً مختلفة في محاولاتهم لمواجهة تحدي تأويل المكان، فقد تناول بعضهم مسألة المكان والعربي ضمنياً بينما تناولها البعض الآخر بأسلوب أكثر وضوحاً ومباشرة، فعكس كل من **جوشوا نيفستين** (المولود في عام ١٩٤٠) **وميتشا أولمان** Micha Ullman (المولود في ١٩٣٢) **وتسيفي جيفا** (المولود في عام ١٩٥١) **وديفيد ريب** (المولود في عام ١٩٥٢)، وغيرهم من أبناء جيلهم، عكسوا جميعاً في أعمالهم جوانب مختلفة من وجود العرب في المكان الإسرائيلي.

وعلى العكس من ذلك، على مدى الأربعين عاماً الماضية، لم يكن الإسرائيلي أبداً موضوعاً للفن الفلسطيني، فبالرغم من أن الواقع الإسرائيلي قد أثر بعمق ومازال يؤثر على الحياة والموت في فلسطين بقي الواقع الإسرائيلي بعيداً عن المفردات الفلسطينية في الفن، ويرتبط هذا الغياب الإسرائيلي بحقيقة أن الطبيعة والفضاء في السياق الغربي لم يكونا أبداً جزءاً من التقاليد البصرية السامية للفن العربي، وبدلاً من ذلك كانت أكثر القوى التي تحكمت في مسيرة الفنون البصرية الفلسطينية هي الثقافة واللغة العربية، ففي خلال العقود الأربعة الماضية ارتقت الذاكرة الجمعية الفلسطينية بفضل وسائل التعبير الشفاهي وليس التعبير

البصرى، واليوم مازال الشاعر وليس «صانع الصورة» هو القوة الوحيدة القادرة على دفع الروح القومية، كما كانت المحاولات التى تمثل الرؤى الغربية فى الفن الفلسطينى فى مهدها فقط عندما أوقفتها الحرب والفرقة والتشتت.

وقد وصل رواد الفن الإسرائيلى بالفعل إلى قمة غزو المناظر الطبيعية لما مثل بالنسبة لهم أرضاً تبعث من جديد، بينما التقط الرواد الفلسطينيون فرشاتهم وألوانهم لتصوير أرض أجدادهم، فلم يلبث فنانون مثل **خليل حلبى** (١٨٨٩ ــ ١٩٦٤)، الذى كان فى الأصل رساماً للأيقونات فى القدس، **وجمال بدران** (المولود فى عام ١٩٠٥)، وهو فنان حرفى تقليدى للفن الإسلامى من حيفا، فى استكشاف مادة فنهم حتى جعلت حرب ١٩٤٨ من كل منهم لاجئاً غير مرغوب فيه. وعلى الجانب الآخر من الأسلاك الشائكة التى أصبحت تقسم البلد، وجد بعض الفنانين مثل ـ **جمال بيارى** من يافا **وإبراهيم حنا إبراهيم** من الراينة ـ أنفسهم وقد انحط قدرهم إلى أقلية من المواطنين من الدرجة الثالثة فى البلد الذى شهد ميلادهم، فمات **بيارى** فى أواخر الخمسينيات وهو معدم فى بيته فى يافا، أما **إبراهيم**، الذى كان بالمصادفة أول فلسطينى يحضر فصول إبيزاليل، فلم يستطع المعيشة فى إسرائيل، فهاجر إلى الولايات المتحدة حيث مات بعد أعوام قليلة من وصوله.


من أعمال الفنان كمال بلاطه

وهكذا قُتلت حركة فنية وليدة تحت سماء الأجداد، حركة قامت على تمثيل النماذج الغربية، فى مهدها. ومن جيل **بيارى وإبراهيم** من الفنانين الشبان ممن أصبحوا لاجئين فى البلدان العربية وضع قليل بصمتهم على نطاق أوسع من الثقافة العربية، فقد تحول **جبرا إبراهيم جبرا** (من مواليد عام ١٩٢٠) فى بيت لحم، الذى انتهى به الحال فى بغداد، و**غسان كنفانى** (١٩٣٦ ـ ١٩٧٣) الذى علم نفسه بنفسه، والذى استقر فى بيروت، إلى الكتابة، فبينما أصبح **غسان كنفانى** روائياً وزعيماً سياسياً، يعتبر **جبرا** شاعراً رائداً وروائياً وناقداً فنياً فذاً فى العالم العربى كما أسهم آخرون مثل **بول جويرجوسيان** من مواليد عام ١٩٢٦) من القدس **وجوليانا سيرافيم** (من مواليد عام ١٩٣٤) إسهاماً متميزاً فى حركة أوسع نظاما للفن العربى الحديث.

وعلى عكس **جبرا وكنفانى** اللذين تخليا عن الاستمرار بالعمل فى الفن من أجل الأدب، انهمك **إسماعيل شاموط** (من مواليد ١٩٣٠)، فى رغبته الشديدة بالوصول إلى الجماهير العريضة من خلال فنه، نفسه لتسجيل قصة الكارثة القومية الفلسطينية، فقد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسم **شاموط**، وهو لاجئ من رام الله، نشأ فى معسكر للاجئين فى غزة، لوحات تصور أحداث وعواقب خروج عام ١٩٤٨، كما حاول من خلال فنه المثقل بالإيحاءات الكلامية المستعارة من الصور البلاغية المأخوذة من الشعر السياسى فى تلك المرحلة أن يفسر التيمات المشهورة التى تعكس الطموحات الجمعية لمواطن الفنان ذوى الاتجاهات الشفهية.

ومع ميلاد منظمة التحرير الفلسطينية فى عام ١٩٥٦، تم تعيين **إسماعيل شاموط** رسمياً رئيساً لحملة المنظمة الدعائية لتحريك اللاجئين الفلسطينيين، وعلى مدى العقد التالى، أصبحت اللوحات المقلدة للوحات **شاموط** تزين كثيراً من المنازل الفلسطينية فى معسكرات اللاجئين وغيرها، وفى الوقت نفسه أصبحت موضوعات **شاموط** الحكائية تقليداً بصرياً يستحق التقليد والانتشار بين هواة الفن.

وحتى عام ١٩٦٧، عندما وقعت بقية الأرض التاريخية لفلسطين ـ والمسماة بالضفة الغربية (لنهر الأردن) وقطاع غزة ـ تحت الاحتلال الإسرائيلى، بدأ جيل جديد من الفنانين الفلسطينيين الشبان فى الظهور على السطح، ولأنهم قد قضوا معظم أعمارهم فى المنفى صمم هؤلاء الفنانون على استكشاف آفاق جديدة تتخطى قيود مدرسة **شاموط** فى الموضوعات الحكائية.

وبينما تأمل الفنانون الإسرائيليون أثر الطبيعة على الكائنات وعملية غزو المكان بالتركيبات ذات الأبعاد الثلاثة وبالأداء الحركى للجسم، بدأ الفنانون الفلسطينيون الذين نزعوا من بيئتهم الأصلية فى التعبير عن رموزهم الثقافية فى علاقتها بالطبيعة والمكان، فاتخذت المسافة معنى استعارياً. وبينما أصبح ملمس المادة مكوناً داخلياً فى الأشكال الفنية الإسرائيلية، أصبحت المضامين الثقافية للكلمات هى المكونات الضمنية للفن الفلسطينى.

فبالنسبة لأحد الفنانين يمكن أن تثير صفحة مكتوبة بالعربية الحديثة وحياً بصرياً يضارع التصوير بالكلمات، وبالنسبة لفنان آخر يمكن لصوت الحكى باللغة العامية أن يصبح مصدراً للتعبير البصرى، وبينما استكشف بعض الفنانين الظواهر المرئية العامة للنماذج التقليدية، استطاع آخرون التعرف على الخبرة المكانية من خلال تحديد أسماء الأماكن فقط، وكان كل فنان يحاول أن يعبر من منظوره الثقافى عن معنى المسافة من مكان ميلاده.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى تبادل مباشر مع النثر الفلسطينى الحديث، استعار **عابد عبدى** من حيفا رواية **غسان كنفانى** القصيرة «رجال فى الشمس» موضوعاً لفنه وهى قصة ثلاثة فلسطينيين من أحد معسكرات اللاجئين يحلمون بالعمل فى الكويت الغنية ببترولها، وكان على هؤلاء الرجال، لكى يعبروا الحدود، أن يهربوا فى خزان ماء فارغ لإحدى الناقلات، وبينما يسرع السائق لاستكمال إجراءات المرور فى الشمس الحارقة، يختنق الرجال فى الخزان الخالى من الهواء ويموتون.

وقد هدفت قصة **كنفانى** إلى التعليق على حال الفلسطينيين الذين يعيشون فى العالم العربى، بينما كان هدف **عبدى** من اختيارها موضوعاً لسلسلة من أعماله هو توضيح قدرة الصورة الاستعارية الفلسطينية على الانتقال من فن إلى آخر، وليس مجرد توضيح قصة

كنفــانى، وهكذا فـإن اختناق الفلسطينى كنفـانى فى الصحراء الكويتية لايختلف عن اختناق الفلسطينيين بعد إعلان الدولة اليهودية، فقد أصبحوا، مثل الفنان، أقلية فى وطنهم وأطلق عليهم اسم «العرب ـ الإسـرائيليين» وهكذا تعـيـد رؤية الفنان التـصـويرية رؤية الروائى باستحضار المنظر الخيالى إلى أرض الخبرة اليومية للواقع، فالمساحة التى تفصل حيفا، مكان ميلاد الفنان، عن الكويت، التى هى نهاية الرحلة فى الكتاب، هى مسافة لايمكن عبورها فى الحياة الواقعية، ومع ذلك، ومن خلال لغة **كنفانى**، يحضر **عبدى** الكويت إلى حيفا، وفى أثناء هذه العملية توسّع فنه أفق الحكى الفلسطينى.

وفى مسافة منفى يحيط بالوجود الدائم والمشترك لحيفا والكويت، تفصح التعبيرات اللغوية فى الفن الفلسطينى تشكيلات الرؤية الاسترجاعية. ففى الولايات المتحدة ومنذ عام ١٩٦٨، يختار **كمال بُلاطه** (من مواليد عام ١٩٤٢) مقطوعات باللغة العربية من الإنجيل والقرآن محوراً لتعبيره البصرى، هنا تتحول الكلمات ذات الشكل ذى الزوايا إلى تطريز ملون جزئياً للتعبير عن العنصر البدائى فى اللغة البصرية وجزئياً للتعبير عن التفاعل بين اللغة والفن... (حيث) يتكون كل عمل من منظومة من العلامات تكون فيها كل من الدلائل اللغوية والتعبير التصويرى مستقلاً. وتتخذ الكلمات بناءً خطياً يعطى شكلا للتكوينات الخطية للغة العربية يختلط فيه فن القراءة بفن الرؤية.

ففى أعمال **بُلاطه** يصبح مجردشكل النص العربى جملة تصويرية تستدعى مركزية اللغة فى التقاليد البصرية السامية، ولكن بينما **بُلاطــه** يعطى شكلا معاصراً للغة أجداده، تبدأ أعماله فى الكشف عن جانبى عالمه فى المنفى، وفى أثناء هذه العملية تأخذ محاولة **بُلاطــه** لعبور المسافة بين أصوله الثقافية ومكان منفاه شكل عبور المسافة بين الكلمة والتكوين الخطى، بين التكوينات الصوتية واللونية.

وبينما وجد **عبدى وبُلاطه** وحيهما فى الكلمة المكتوبة، وجد **تيسير بركات** (المولود فى عام ١٩٥٩) من معسكر الجبلاية للاجئين وحيه فى الكلمة المنطوقة، فقد وجدت الأشياء فى منظورها ذى البعدين مكاناً فى علاقة بعضها ببعض فى بناء يشبه بناء الكلام، فكما أعاد عبدى كتابة **كنفانى**، يعيد **بركات** حكاية القصص التى يتذكرها أهله، وكما عبر **عبدى** المسافة بين حيفا والكويت من خلال الكلمة المكتوبة، عبر **بركات** * المسافة بين الحاضر والماضى من خلال الكلمة المنطوقة.

وقد أظهر **بركات** هذه العلاقة والإمساك بها فى المحادثة فى واحد من تعليقاته الخالدة، فقد كنت أخبر صديقاً أن أعمال **بركات** التى تحكى قصته وكثيراً ما تصور الأشخاص فى أثناء الهروب أو الرحيل تذكرنى بتيمة استهلكها **شاجال** Chagall، فبدا فنان الجبلاية، الذى كان يجلس معنا حائراً، وعندما اتخذ الحوار منحى آخر، مال **تيسير** نحوى وهمس بالسؤال الذى أقلقه، فقد سأل برقة وبقليل من الإحراج: «هذا الـ **شاجال**: من هـو **شاجال**، من فضلك؟» فأجبته: «هو فنان يهودى روسى» وهنا أشرق وجهه وقال: آه، لقد سمع بالتأكيد قصة إسراء النبى من مكة إلى القدس.

وفى وقت يختار فيه فنانون من أمثال **بركات** أن ينسجوا رموزهم البصرية من المعين الذى لاينضب

ARCHIVE
archivebeta.sakhrit.com

للكلام، يبحث فنانون فلسطينيون آخرون عن مصادر إلهامهم فى التراث البصرى الكبير لثقافتهم الشفوية، **فنبيل عنانى** (من مواليد ١٩٤٣) فى هلهول، وهو يعيش حالياً خارج القدس، **وريما فرح** (من مواليد ١٩٥٥، عمان)، التى تعيش الآن فى لندن، لم يلتقيا أبداً ولم يريا أعمال بعضهما البعض، ومع ذلك، ومع كل اختلافاتهما فى التقديم، يلتقى **عنانى وفرح** فى نظرتهما إلى الأسطح المزينة لتراثهما الثقافى، ففى بلده، ينظر **عنانى** إلى الأنماط التقليدية للتطريز الفلسطينى الموجودة حوله؛ وفى لندن، تنظر **فرح** إلى أنماط الأرابيسك التى يضمها العالم الإسلامى، ويحتضن كل منهما أجزاء من تراثه البصرى كما لو كانت صوراً لأم جليلة.

والوقفة العاطفية الحانية للفنانين لم تكن وليدة الصدفة، فالأرض والميراث وتراث الأجداد تمثل بالنسبة للفلسطينيين أماً ترعاهم. ولم تصبح تيمة الأرض باعتبارها أمًّا؛ كامنة لفترة طويلة، فعلى مدى العقد الماضى، على سبيل المثال، ظهرت صورة الأم والطفل بوضوح وتمركزت فى لوحات **عنانى**، وهى تذكرنا بأن مثال تيمة الأم والطفل لا تمثل بالنسبة للفلسطينيين الأيقونة المسيحية مريم والطفل، بل هى النموذج الأصلى فى الوعى الجمعى للفلسطينيين من خلال قوة شعرهم القومى، وأعمال **أسد عزى** (من مواليد ١٩٥٥) من شفا عمرو هى مثال مثير للألم والحزن.

وعلى عكس تعميم **عنانى** لتيمة الأم، يخصصها **عزى** بجرأة فى («الأم»، و«الفنان مع الأم»)، ومع ذلك، فالأم لا تخصص فقط فى مفردات **عزى** وإنما تصبح عنصر تغيير يعمم رموز تصوير الفنان لنفسه، ومن خلال تصرف **عزى** يظهر صوت الشاعر الفلسطينى.

فسميح القاسم (وهو درزى مثل **عزى**) هو واحد من أول من خصصوا تيمة الأم فى الشعر الفلسطينى، وسريعاً ما طور **محمود درويش** تيمة الأم وهو يخاطب أرضه حيث رفعها لمستوى النموذج الأصلى مع خلط صفاتها بصفات الحبيبة، ومن هذا الخلط بين الأم والحبيبة كشف **درويش** النقاب عن أغنية سامية حديثة للأرض الحبيبة واصلاً بالصورة الاستعارية الخالدة بين المرأة والأرض إلى حد الكمال، وقد تمت ترجمة التداخل بين النماذج الأصلية العبرانية والإسلامية فى قصص **درويش** الرمزية إلى مصطلحات تشكيلية فى أعمال **عزى**. وبينما طور الرسامون الإسرائيليون من جيل **عزى** من ملمس الزيت على قماش اللوحة للتعبير عن علاقتهم الخاصة بالأرض، استعار **عزى** أدواتهم، ليس لكى يرسم مناظر طبيعية، بل لكى يجسد الإشارات الثقافية، وفى أثناء تحقيق هذا الهدف، اخترع أيقونات لأمه تراجعت فيها النسبة الفراغية إلى سطح مستو.

أما بالنسبة لحسية المكان، فقد ملأ الفنانون، سواء هؤلاء الذين عاشوا فى بلدهم أو هؤلاء الذين عاشوا فى المنفى، تعبيرهم عن الخبرة المكانية بالإشارات الثقافية التى تذكرنا باستعارات **عزى**، وبينما يمكن اختراق المكان الخيالى من خلال تجريد اللغة فى أعمال **عبدى**، غالبا ما تم قياس حسية المكان بالمسافة الزمنية بين الماضى والحاضر والتى يمكن التوصل إليها من خلال أسماء الأماكن فقط، وفى بعض الأحيان يمكن تعميم هذه الظاهرة كما فى أعمال **عبدى**: لبنان١٩٨٢ وهدم منزل، وفى أحيان أخرى كانت محددة جداً مثلما فى تل الزيتون **لطابل دويق** (من مواليد ١٩٥٢) **وفلاديمير تمارى** فى عمله العزف على ناى موتزارت السحرى فى تلال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رام الله، ومع ذلك فلم يحدث أبداً أن تستخدم أسماء الأماكن لتعريف المكان وإنما لتدل على المسافة بين الماضي والحاضر وبذلك تثير مضامين ثقافية للارتباطات الوثيقة بالوطن.

وربما تكون أعمال **سليمان منصور** (من مواليد ١٩٤٧) من بير زيت هي أكثر الأعمال التي تم فيها استخدام أسماء الأماكن ودلالاتها الثقافية، فقد تبدو أعمال **منصور** التجريدية والمصنوعة من الطين واللون بالنسبة لمن لا يحيط بخلفياتها، مجرد تجارب في الخامة واللون، كما يمكن التغاضي عن عناوين الأعمال، والتي هي مفاتيح لفهم الأعمال ولكن ليس من قبل فلسطيني، وبالتأكيد ليس من قبل إسرائيلي يقرأ: بيت ديان، عمواس، ديرابان، يالو. فبالنسبة للفلسطينيين تثير هذه العناوين الحنين؛ فهي أسماء لقرى عربية قديمة دأبت البلدوزرات الإسرائيلية على إزالتها ومسح أسمائها من على الخرائط الإسرائيلية، وهي أسماء ستظل محفورة في الوعي الجمعي للفلسبطينيين.

واليوم تظهر هذه الأسماء في أعمال **منصور** الفنية، ومن المفارقات أن تستدعي هذه الأسماء إلى الذهن المشهد الختامي في إحدى القصص القصيرة لـ **أ. ب. يهوشوا**، وفيها نرى أحد الذين نجوا من إزالة قرية قديمة وهو عربي قُطع لسانه، ويصف الروائي الإسرائيلي غابة كان يعيش فيها العربي وابنته، وقد تم حرق الغابة أيضاً، وفي الفجر ينظر البطل الإسرائيلي إلى بقايا الحريق، وكأنما ينظر إلى أعمال **منصور** من خلال كلمات **يهوشوا**: «هناك خلال الدخان والضباب، تظهر القرية المدمرة؛ تولد من جديد في خطوطها الأساسية مثل رسم تجريدي، مثل كل الأشياء الماضية والتي دُفنت».

وأفضل وصف لهذا المزج في الفن الفلسطيني بين القص الزمني لاسم مكان والخبرة المكانية **هو** مقولة **هيدجر** « مقاربة المسافة» ويمكن إيضاح العملية التي عبر عنها **منصور** بدرجة أكبر من خلال أعمال **وليد أبوشقرا** (من مواليد عام ١٩٤٦) من «أم الفهم»، فبينما يستخدم **منصور** ملمس الطين واللون لاستعادة لون أسماء الأمكنة الماضية والتي دُفنت في الذاكرة الجمعية الفلسطينية، يعيد **أبوشقرا**، من خلال التمثيل التصويري أسماء الأمكنة التي عرفها في قريته «أم الفهم»، إلى الحياة، وبينما تعكس أعمال **منصور** المعاني الثقافية عميقة الجذور لاسم المكان، يعبر **أبوشقرا** عن الإيحاءات الطبيعية للوطن.

وفي الاستوديو الذي يعمل به خارج لندن، استمر **أبوشقرا** منذ عام ١٩٧٤ في إبداع لوحة بعد لوحة، باللونين الأبيض والأسود، تصور كل منها عناصر مختلفة من عالمه الطبيعي الرعوي، ولأنه عادة ما يعمل من خلال اسكتشات وصور فوتوغرافية التقطها للمناظر الطبيعية في بلدته، تبع **أبوشقرا** بدقة ذكريات طفولته الواضحة في ارتباطها الشديد بأسماء الأمكنة، ويمكن لمن يعي الطريقة التي تكونت بها أدوات **أبوشقرا** التشكيلية أن يندفع إلى مقارنة مناظره الطبيعية مع النماذج التصويرية التي أبدعها فنانون إسرائيليون آخرون، فما يبدو أنه تحديد لأسماء الأماكن خاص **بأبي شقرا** دون غيره، والذي قد يبدو، على عكس أعمال فناني المناظر الطبيعية الإسرائيليين، مبهماً بالنسبة لمن لا يعيشون في المنطقة، يجعل هذه المقارنة ضرورية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والفنانان الإسرائيليان اللذان يخطران على البال مباشرة واللذان، مثل **أبى شقرا**، لا يتوقفان عند تصوير لوحات من اللونين الأبيض والأسود للطبيعة، هما **آهارون هيلفى** (١٨٨٧ ــ ١٩٥٧) الروسى المولد **وآنا تيكو** المولودة فى تشيكوسلوفاكيا. أما الصفات الخارجية والتى يبدو أنها تتعارض فى أعمال كل من الفنانين المهاجرين عند مقارنتها بأعمال ابن الوطن فهى التى تقربنا من فهم «مقاربة المسافة» الخاص **بأبى شقرا** فى الفراغ الفلسطينى.

وليد أبو شقرا أشجار الزيتون والصبار

ARCHIVE
archivebeta.sakhrit.com

وأوضح الاختلافات بين الفنانين الإسرائيليين هو اختلاف الأسلوب، فبينما يستعرض **هيلفى** معرفة نباتية بالأزهار والأوراق الموجودة فى المنطقة، تعكس المناظر الطبيعية **لتيكو** سنوات من ملاحظاتها المباشرة للظواهر الطبيعية مما يعطينا انطباعا بانوراميا شاملاً عن المكان. أما الاختلاف الأقل وضوحاً بين **هيلفى وتيكو** فهو الطريقة التى يرتبط بها كل فنان مهاجر بالسكان الأصليين فى مناظرهم الطبيعية.

فإحدى الأدوات التى كثيراً ما يستخدمها **هيلفى** لإعطاء صبغة معينة على مناظره الطبيعية هى صورة شخصية للمواطن الأصلى فى البؤرة، أما **تيكو** فهى على العكس تماماً، تخلى مناظرها الطبيعية تماماً من أى وجود بشرى، فيبدو، فى الظاهر، أن الفنانين الإسرائيليين يقدمان أفكاراً متعارضة؛ بينما لاشعورياً يعكس كل فنان نوايا الآخر، وبينما تؤكد كائنات **هيلفى** المصغرة ذات الصفات العربية ضخامة المشهد الإنجيلى فى تأصيله كمشهد مسرحى فى مواجهة التفاهة النسبية للشخصيات المحلية، تحافظ المناظر الطبيعية الخالية **لتيكو** على فكرة عذرية المنظر حيث يبدو الزمن وقد توقف منذ مرور الأنبياء على هذه الأرض. وبين التسجيل الطبيعى **لهيلفى** والانطباعات الميتافيزيقية **لتيكو** تقدم المناظر الطبيعية صورة أرض تصرخ من أجل أن يضع الإنسان الحديث يده عليها، فأعمال كل من الفنانين تؤكد منطق **رينولد تيبور** فى مقولته «أرض بلا شعب من أجل شعب بلا أرض». وكما تتفق أهداف **هيلفى** مع أهداف فنان الطبع المستشرق **ديفيد روبرتس** (١٧٩٦ ــ ١٨٦٤)؛ تتفق أهداف **تيكو** مع أهداف المصور المستشرق **أوجست سيلزمان** (١٨٢٤ ــ ١٨٧٤).

وبالمقارنة، لاتدعى لوحات الحفر **لأبى شقرا** والمنفذة فى بريطانيا، مثلما هو الحال فى المناظر الطبيعية المحفورة **لهيلفى وتيكو**، أنها تصور معرفة بالمكان أو أنها تعمل على سبر غور المناظر الطبيعية باعتبارها انطباعاً ميتافيزيقيًا، فلوحات **أبى شقرا** المحفورة ليست

تأولا يقدمه أحد الغرباء بل هى ببساطة قراءة بديهية لأحد سكان المكان مما يتضح من تحديد اسم المكان، ففى هذا المكان تكتسب كل شجرة وكل حجر وكل نبات برى عادة إحساساً جمعياً يحتفظ به سكان المدن عادة لأصدقائهم من الآدميين، وهكذا فإن إشارات **أبى شقرا**، التى قد تبدو غامضة، إلى أسماء الأماكن التى غالباً ما تظهر فى عناوينه، لاتختلف عن طريقة سكان القرى فى تقديم أصدقائهم المقربين إلى الغرباء، ولأنها تنبعث من مجال الرعاة الآدميين، فإن أسماء الأماكن التى يستخدمها الفنان لا تهدف إلى إمداد كتالوجات علماء الأجناس بالحقائق والمعلومات بالدرجة نفسها التى لا يهدف بها الفنان عن طريق أسلوب التصوير فى الحصول على إعجاب الخبراء بأحدث الاتجاهات فى مجال الفن المعاصر.

فطريقة **أبى شقرا** التقليدية فى تقديم موضوعات تعكس خبرة شديدة بذاكرة المكان. وبينما تحمل مناظر **أبى شقرا** الطبيعية، على عكس المناظر الطبيعية **لهيلفى وتيكو**، إحساساً بغياب سكان المكان، فهناك فى كل لفتة إشارة إلى وجود إنسانى، ومن خلال هذه الإشارة الضمنية يعبر **أبوشقرا** عن تصور ساكن المكان.

فهنا تنغرس جذور شجرة زيتون عتيقة بالأبيض والأسود فى التربة الداكنة؛ وهناك يؤدى طريق كثر المشى فيه إلى أعلى التل حيث يهب نسيم بارد فى (عصارى) الصيف؛ كما تظهر أرض قُطعت أشجارها فى منتصف النهار وتبرز منها صخور جامدة موضوعاً لسلسلة من اللوحات؛ كما نرى فى سلسلة من المشاهد الليلية حقلاً حُصد منذ قليل كما يظهر فى ضوء القمر، وفى خلفية إحدى اللوحات تظهر الجدران العنيدة لأحجار قديمة معلقة ومفرقة، وفى مقدمة لوحة أخرى تستمر الأشجار الصغيرة والأشواك والزهور البرية فى النمو فى شقوق المبانى التى كانت مسكونة من قبل، أما الصبار.... نعم الصبار، النبات التى كثيراً ما يرتبط بصفات الإسرائيليين ... فهو أساسى فى المناظر الطبيعية **لأبى شقرا**. فبالنسبة للإسرائيليين اتخذت ثمرة الصبار معنى رمزياً منذ ميلاد الجيل الأول من الإسرائيليين؛ أما بالنسبة للفلسطينيين فقد اتخذ الجذر معنى رمزياً مع إقامة الدولة اليهودية، وبالنسبة للإسرائيلى يتم استخدام الخشونة الخارجية للثمرة فى تناقضها مع الرقة الحلوة لداخلها رمزاً لشخصية **الصابرا** المولودة فى إسرائيل، بينما يمثل الصبار، بالنسبة للفلسطينى، على مر العصور وسيلة عملية للفلاح لتعريف حدود الأماكن، فقد أزيلت المنازل على مدى الأربعين عاما الماضية كما قُلبت الأحجار وتغيرت الخرائط ولكن جذور الصبار ظلت فى أعتى عدو للبلدوزر، فما زالت حدود القرى القديمة تظهر من خلال الطبيعة العنيدة لنبات الصبار، ويتخذ الرمز الفلسطينى لجذر الصبار أبعادا ثقافية أكبر حين نعرف أن كلمة صبار فى العامية العربية هى صبر التى تعنى «صبر/ مثابرة» فى الوقت نفسه، ونتيجة للاستخدام التبادلى لكلمة صبر، يمكن للدلالة الثقافية والعرض الطبيعى أن يتبادلا أيضاً، وفى أثناء عملية التبادل تعكس الاستعارة اللغوية للفلسطينى خبرته البصرية بالمسكن. وهكذا، وبينما يجلس فنان «**أم الفهم**» فى الاستوديو الخاص به فى لندن مجدداً رموز مناظر وطنه الأصلى الطبيعية، لا ينسى أن الصبار مازال ينمو فى وطنه فى مكان لا يبعد كثيراً عن شجرة الزيتون.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

وبعيداً عن لندن، فى طوكيو يعيش فلسطينى آخر لما يقرب من عقدين، هو **فلاديمير تامارى**، من مواليد عام ١٩٤٢ فى القدس، الذى يعمل فى اليابان البعيدة فى «مقاربة المسافة» الخاص به.

فعندما تركت عائلته يافا على عجل فى عام ١٩٤٩، مازال **فلاديمير تامارى**، البالغ من العمر وقتها ستة أعوام، يتذكر علبة ألوان الماء الجديدة ولعبة التركيب التى تركها خلفه، فهو يقول إن هذه أولى خبراته بالخسارة، فمن وقتها **وتامارى** لم يتغلب أبداً على الشعور بالخسارة حيث ارتبط كل شىء لمسته يداه فى الأعوام التالية لاشعورياً بتلك اللحظة التى تمثل الخسارة الأولى. وبعدها، فى رام الله، حيث ترعرع علم **تامارى** نفسه الرسم ؛ وكانت خامته المفضلة هى ألوان الماء، فبها رسم، عاماً بعد عام، مشاهد من المناظر الطبيعية فى أرض أجداده.

وعندما كان **تامارى** يعلم نفسه الرسم بصعوبة وعناء، لم ترض الخيالات المكانية التى طورها الفنانون الغربيون انشغاله المتنامى بالحقائق المكانية، فبالإضافة إلى الرسم بألوان الماء بدأ الفنان الشاب التفكير فى إنشاء أداة بدائية يمكنها بالفعل أن ترسم صوراً ذات أبعاد ثلاثة، مما أثار ضحكات الكثيرين، ولكن **تامارى** لم يكن من بينهم. فبعد إكمال دراسته فى الخارج فى كل من الفن والفيزياء، أسرع عائداً إلى المناظر الطبيعية فى وطنه «والتى أحبها بعمق، ومع اهتمامه وإحباطه من الوسائل الغربية لخلق الوهم المكانى فى الفن، استمر **تامارى** بإصرار فى مشروعه لبناء أداة رسم حلُم بانه يمكنها فى يوم من الأيام أن تصبح وسيلة لترجمة عمق مشاعره بالواقع المكانى فى بيئته بأمانة. وقد يعلق بعض المتشائمين، قائلين: مجرد حلم لشاب صغير، ولكن **تامارى** يجيبهم بمرح: «لا فى الواقع، فيمكننى دائماً أن أقول إننى فنان قبل كل شىء». وفى الوقت نفسه لم يلاحظ **تامارى** أن انشغاله الزائد بالمكان يرتبط بالمسافة غير المحدودة التى فُرضت ما بين عشية وضحاها بين يافا ورام الله بعد رحيل الفلسطينيين.

بعد أن ذهبت حرب ١٩٦٧ بتمارى إلى طوكيو، بدأ فى التعبير عن مفردات حلم طفولته، فأخذت المناظر الطبيعية لرام الله شكلاً تجريدياً حيث أصبح العمل بأداة رسم ذات ثلاثة أبعاد أكثر اكتمالاً مع ارتباط كل من ألوان الماء وأدوات الرسم بشدة برؤيته. فمنذ خمسة عشر عاماً سألت مجلة أدبية بيروتية تامارى أن يشرح العلاقة بين الفنان وألوان الماء والأدوات ذات الأبعاد الثلاثة التى اخترعها فتحدث الفنان الذى كان يكتب من اليابان عن المسافة التى تفصل بين طفل جائع على الرصيف وبين طبق من الطعام فى نافذة أحد المطاعم، كما تحدث عن المسافة بين الشخص ومكان ميلاده، بين الشخص وأحبائه، خاتماً كلامه قائلاً إنه ربما يمكن قياس التقدم الإنسانى فقط بقياس القدر الذى يستطيع به كل منا أن يقصر المسافة بين قطبين.

وفى قطب آخر من أقطاب المنفى الفلسطينى، فى مونت بليزنت فى ميشيجان، استمر **سارى خورى** من القدس فى رسم لوحات تجريدية ضخمة، ولأنه قد هاجر مع أسرته إلى الولايات المتحدة فى سن صغيرة، لم يكن **خورى** على وعى بالموضوعات التى تشغل بال الفنانين الفلسطينيين فى أنحاء أخرى من العالم، فقد كتب فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إحدى المرات «كونى فى حالة منفى ثقافى يضعنى بين كثير من المتناقضات التى دائماً ما أحاول أن أوفق بينها» وفى تعريفه ترتبط التناقضات بالمسافة من وطنه الأم، فمن مفردات **خورى** استبدال «المسافة» «بالسجن» و«فعل الإبداع» «بالحرية».

وفى وصف أعماله التجريدية التى غالباً ما تدل على الحركة والإشارة إلى السماء يكتب **خورى** أنه إذا رأى شخص فى أعماله «طائراً أو شخصاً، فليس المقصود منه رمزاً محدداً ولكنه جزء من مقولة رمزية أكبر عن الضوء والحرية والوجود الصوفى أو العالم المكانى الذى نعيش فيه، وفى استخدامه للكلمات لوصف أعمال زملاء فلسطينيين لم يقابلهم قط، يقول **خورى**: «غالباً ما تظهر الرموز رغماً عن الفنان لكى تظهر نفسها بطريقة تحيط بخبراتنا الحياتية» ولإيضاح هذه النقطة يشير **خورى** إلى لوحة كان يعمل بها فى الاستوديو الخاص به فى مونت بليزنت فى ميشيجان أثناء صيف عام ١٩٨٢، وعنوانها **سكينة** Secenity، فيكتب **خورى** أن هذه اللوحة تمثل ما يمكن أن يكون نافذة يمر خلالها ضوء يأتى من السماء التى خلفها وهى تخلق إحساساً خياليا بأن من ينظر من خلفها مسجون وأنه يتشوق إلى الخروج، فهى مقولة عن الحبس والحرية، ثم يحاول **خورى** أن يضع فى كلمات «لمقاربته للمسافة» عندما يصف رسمه التجريدى عى أنه «يصف حالتى النفسية (فى الولايات المتحدة) أثناء ضرب لبنان» ويذكرنا وصف **خورى** لأعماله باستخدام كلمات مثل «السجن والحرية» بأصوات سمعها أبناء جيله من الفنانين الإسرائيليين. وهكذا ابتدأ فى تأمل أعمال فنانة فلسطينية أخرى هى **سميرة بدران** (من مواليد عام ١٩٥٤) التى كانت تبلغ من العمر أربعة أعوام فقط عندما ذهب **خورى إلى** المنفى؛ وتعكس أعمالها اليوم صوراً أبدعها فنان من الصابرا لم تر أعماله أبداً.

وسميرة ابنة أحد أرباب الحرف التقليدية فى حيفا كان يحلم بأن يكون فناناً، فرأى **جمال بدران** حلمه يتحقق فى ابنته المولودة فى المنفى والتى تعيش حاليا فى إسبانيا.

وبالنظر إلى أعمال **سميرة بدران** يحتاج الإنسان إلى عالم من أجزاء الآلات التى يتم تجميعها ومن التروس المصنوعة من الصلب ومن القضبان المعدنية والأنابيب والعجلات المغروسة مع أنقاض أدوات تدمير منثورة بين أشلاء آدمية؛ الأقفاص خالية وفزّعات الحقل مجمدة فى خلفية تخلو من الهواء؛ مع هياكل مبانٍ تم تفجيرها تمتد مثل سلالم فى اتجاه سماء معدنية تعلن عن رؤية النهاية.

وقد يتساءل المرء، ما لعالم القضاء المحتوم هذا بروعة إسبانيا حيث قضت **سميرة بدران** السنوات العشر الماضية؟

بالنسبة **لسميرة**، تعتبر إسبانيا البلد الوحيد فى العالم الذى يمكن للعربى فيه أن يشعر باستمراريته مع ذكرى جمعية ماضية، أيضاً ذكرى شخصية، ففى إسبانيا، ترى **سميرة**، فى كل مرة تنظر فيها إلى عمل أندلسى من الأرابيسك، أباها وهو يصنع عملاً مماثلاً فى الوطن الأم، فحلم الأب قد أصبح كابوس للابنة حيث يختلط الماضى بالحاضر.

فلمدة تقترب من أربعة قرون، كانت إسبانيا هى المكان الذى يمثل العصر الذهبى للحضارة العربية؛ وهو

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

نفسه المكان والزمان الذى مثل العصر الذهبى للحضارة اليهودية. فالفنانة الفلسطينية المولودة فى المنفى تصرخ اليوم وصدى صوتها يتردد فى المنفى فى أعمال فنان الصابرا **جابى كلاسمر** (من مواليد عام ١٩٥٠)، **وكلاسمر** هو عضو من أعضاء ريجا Rega، وهى جماعة من الفنانين الإسرائيليين التى تصرح علناً بتأييدها للكفاح الفلسطينى من أجل تقرير المصير.

وبعيداً عن إسبانيا، قريباً من الوطن الأم، وفى قرية سخنين فى عام ١٩٧٦، مات ستة فلسطينيين ضرباً بالرصاص فى يوم الأرض، وهناك يوجد اليوم نصب تذكارى للأرض التى مات الإسرائيليون والفلسطينيون من أجلها، وهذا النصب الذى أبدعه **عابد عبدى** **وجرشون ينسبل**، بالرغم من حرفيته، هو دليل حى على أنه من الممكن الآن لعربى ويهودى ينتميان إلى هذه الأرض العريقة أن يجتمعا فى لحظة إبداع، ليس فى إسبانيا فقط، **ففوزيتسنكى** يذكرنا بأن، فن الإبداع أقدم من فن القتل. وهذا التجمع من نقطتين متضادتين فى لحظة إبداع، ما بين الأفراد كما فى حالة **عبدى وينسبل**، أو ما بين الجماعات مثلما فى حالة هذه المعارض كلها المشتركة بالقرب من وطننا أو بعيداً عنه بعد الولايات المتحدة، هو ما أحب أن أعتقد أن **روبر** قد عناه بقوله: «كلما اقتربنا من بعضنا البعض، اشتد ارتباطنا بالمركز نفسه».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نشر هذا المقال فى مجلة Third Text (النص لثالث) العدد السابع (صيف) ١٩٨٩.

ماری تریز عبد المسیح

سقوط مصطلح «الفن اليهودي» في عصر ما بعد الحداثة

يطلق على معظم المدارس الادبية والنقدية التى ظهرت فى الغرب منذ الخمسينيات، مذاهب **«ما بعد الحداثة»**، لأنها فى مجملها ترتد بشكل أو آخر إلى الأساس الفكرى الذى نبعت منه المدرسة الحداثية، بما تفرضه من تعميمات فوقية نخبوية تدعى بها العالمية. وفى مجال النقد الفنى كان هارولد روزنبرج* Harold Rosenberg (١٩٠٦ - ١٩٧٨) أول من دعى إلى ما أسماه **«الحداثة الأكثر حداثة»**. ويعتبر من أهم نقاد الستينيات الذين روجوا للفن التجريدى المعروف **«بالفن الحركى»** Action Painting. **وروزنبرج** أمريكى المولد، يهودى الديانة، علمانى الفكر. وقد اهتم بالفن اليهودى الذى راج فى الولايات المتحدة وأوروبا فى الخمسين سنة الأخيرة - والذى حاول اليهود فى الولايات المتحدة الأمريكية ادلجته خاصة بعد قيام دولة إسرائيل. وتناول روزنبرج هذا الفن بالنقد والتحليل كما حاول أن يجد مكانا للفن اليهودى فى الواقع الفنى لعصر ما بعد الحداثة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«أما **«الفن الحركى»** الذى شجعه **روزنبرج** فهو فن لا تشخيصى ولا يقدم للمشاهد مشهدا واقعيا أو متعارفا عليه، بل هو يقدم مساحات لونية تبدو عفوية ولكنها تثير المشاهد وتدمجه فى الخطوط والألوان بحيث يحاول تتبع حركة يدى الفنان وهى تبدع، فتصبح مشاركته مشاركة إيجابية لأنها تحرك ذهنه وتحرك حواسه. فاللوحة ليست علامة يتطابق فيها الدال والمدلول

* **هارولد روزنبرج** الناقد الفنى لمجلة النيويوركر New yorker. حاضر فى جامعات **بركلى، وبرنستون، وساوث الينوى، وشيكاجو**. حصل على عدة جوائز، وله إثنا عشر مؤلفا عن الفن وديوان شعر وترجمة .

بل هى نشاط فعّال تتيح للمتلقى المشاركة فى تكوينها واستخلاص عدة دلالات منها.

ومن ثم، فلا ينشد الناقد مطابقة العمل بالأصل أو الواقع، ولا يعمد إلى التحليل البنيوى لأنساقها، ولكنه يعمل على تفكيك اللوحة حتى يتيسر للمتلقى أن يلمس فعل التشكيل ذاته. فالعمل الفنى يصبح - فى هذه الحالة إنتاجا مشتركا تعاون الفنان والمشاهد على صياغته، لأنه لا يحاكى المفردات والوقائع بل يشكل مفردات جديدة. والتشكيل هنا يولد عدة دلالات ولا يقتصر على دلالة واحدة يسهل استخلاصها؛ فإن كانت الحداثة قد خلصت إلى حقيقة عدمية وعالم عدوانى، فيحاول نقاد ما بعد الحداثة، بدورهم، توفير الإمكانيات المتعددة للعب بالمعانى، حيث أن واقع الحياة هو فعل تشترك فيه كافة الأطراف وتتعدد أبعاده، وهو ليس حقيقة مطلقة مقحمة على البشر لا يمكن الفرار منها مثلما زعم الحداثيون.

فالعمل الفنى هو اكتشاف لإمكانيات صانعه وقدرات متلقيه. فهو ليس رسالة من فنان إلى متلق، بل نتاج مشترك «الفنان متلق». إذْ تتكشف لدى المتلقى أغوار ذاته وهو بصدد التلقى الخلاّق. فتغدو التجربة الفنية وسيلة لاكتشاف الذات والتعرف على الهوية. تلك الهوية المفقودة للإنسان الذى يعيش زمن ما بعد الحداثة - ذلك الزمن الذى ينتقل فيه الفرد من وطن إلى وطن ويصعد أو يهبط من طبقة اجتماعية إلى أخرى، ويهجر موروثاته العقائدية ليعتنق فكرا جديدا.

فإشكالية الهوية هى إشكالية عصرية لا تمس الفنان اليهودى فحسب - والقول **لروزنبرج** (هل هناك فن يهودى؟) [٢] - بل يعانى منها فنانو القرن العشرين بعامة. فعندما هاجر الفنانان اليهوديان **مارك شاجال وسوتين** من روسيا إلى باريس فيما بين الحربين، اختلطا برواد الحركة التشكيلية التى سادت فى فرنسا آنذاك وانفصلا عن التجربة الجمعية لجماعتهما. فالحركات الفنية التى سادت القرن العشرين أجمعت على رفض الارتباط بالماضى الفنى. والتراث الجمعى، بل إنها شكلت ثورة عليهما، فكل الحركات الفنية الحداثية وإن تنوعت أساليبها اتفقت على رفض القيم الاجتماعية والجمالية التى فرضتها الجماعة، وتوجهت نحو ذاتية الفنان وتفرده. وترتب على ذلك إثارة سخط الحكومات الشمولية ومنها النازية - التى حاربت هذه الفنون وأسمتها «**بالفن المنحط**» لرفضها الانصياع وراء أيديولوجيتها.

ويذهب **روزنبرج** إلى أن ظهور ما يسمى «**بالفن اليهودى**» بقيام دولة إسرائيل - مذهب يرتد بالحساسية الفنية العصرية إلى الخلف حيث يتطلب من المشاهد أن يتنازل عن حساسيته الجديدة ويتأدلج ليستقبل الرؤى التى تفرضها المؤسسات اليهودية.

ويتبين لنا ذلك فى أحد المعارض التى نظمها المتحف اليهودى بنيويورك ١٩٧٥ وضم ما يزيد عن مائة فنان يهودى من كافة الجنسيات. وقد أعد المعرض **افرام كمف** Avram Kampf وأطلق عليه «**التجربة اليهودية**». وكتب **كمف** فى مقدمة البيان المصور المصاحب للمعرض: «**إن الفن التجريدى - بل التجربة الحداثية فى مجملها هى أحد مظاهر التجربة اليهودية**». (**اليهود فى الفن ص٢٦٥**) [٣] والديانة اليهودية تحرم التصوير وفقا لما جاء فى الوصية الثانية من الوصايا العشر: «**لا تصنع لك تمثالا منحوتا ولا صورة ما مما فى السماء من فوق وما**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى الأرض من تحت وما فى الماء من تحت الأرض. لا تسجد لهن ولا تعبدهن» (خروج، ٢٠.٣). وعلى هذا النحو، عمد بعض الفنانين إلى إقحام بعض المسميات اليهودية المأخوذة عن التوراة على أعمالهم لإضفاء الهوية اليهودية عليها، مثل **لوين كايش Luis Kaish** التى شيدت أحد الأعمال البنائية الدائرية الشكل وأطلقت عليها **«المدار القبلانى»**. ويضيق **روزنبرج** بذلك ويفترض أنه لو لجأ أحد الألمان إلى تسمية هذا العمل الدائرى **«دائرة نيتشه»** أو **«العود على بدء»** ما أضفى ذلك الهوية الألمانية على العمل.

كما يذكر لنا **روزنبرج** محاولة أخرى زائفة لإقحام المفاهيم اليهودية على الفن. ففى مقاله «هل هناك فن يهودى؟» يروى لنا عن الفنان الإسرائيلى **ياكوف اجام** yaacov Ajam الذى يعيش فى فرنسا ومحاولاته لإيجاد فن يهودى خالص يستقيه من المفاهيم والرؤى العبرية القديمة للواقع، والتى بدونها لا يتصور إمكانية وجود فن يهودى. وينبنى هذا المفهوم على اعتقاد راسخ بتحريم الفن التشخيصى كما جاء بالوصية الثانية بالتوراة. ولذلك يحجم **اجام** عن التشخيص فى فنه ويلجأ إلى استخدام المؤثرات البصرية.

ويؤكد لنا **روزنبرج** أن المؤثرات البصرية التى استخدمها أجام فى أعماله هى أكثر انتماء إلى أعمال المصور **فاساريلى** Vasarely منها إلى لوحات التشريع العبرية. ولا يجد **روزنبرج** فى أعمال **اجام** ما يبشر ببزوغ رؤيا عبرية فريدة للواقع كما يزعم.

بل أن **روزنبرج** يرجع السبب فى تحريم الفن التشخيصى فى التوراة إلى عدة عوامل: **فعقدة العداء للتصوير لم يكن مبعثها الخوف من عبادة الأصنام فحسب، وإنما تعود للزمن الذى كان اليهود يقعون فيه تحت سلطة مصر الفرعونية، حيث كان عليهم الخضوع للمنحوتات المقدسة لآلهة فرعون.**

مما ربى لديهم هاجسا جماعيا جعلهم يمقتون كل ما هو منحوت.

كما يضيف **روزنبرج** تفسيرا آخر لتلك الظاهرة، من اجتهاده. فهو يذهب إلى أن عالم العهد القديم الذى تكثر فيه المعجزات والخوارق التى تستحوذ على الخيال، قد عمل على احتقار العمل اليدوى الذى قد يؤدى إلى تبديد القدرة على التخيل. وعالم المعجزات الخيالية له امتداد في الواقع، حيث أن عناصره مستمدة منه. فقميص يوسف وعصا هارون والشجرة المحترقة، كلها عناصر مستمدة من الحياة، ولكنها تذكى الخيال. ومثلما يستمد الخيال عناصره من الواقع، فبالتالى على الواقع أن يلتحم بالخيال. وكأن اليهودى يسكن عالما مقدسا يكتشف الفن في جنباته، فلا يحتاج أن يصنع الفن بيديه. فحينما يغرق الفكر الإنسانى فى الخيال والمواقف الإعجازية، فماذا يتبقى للفنان كى يبدعه؟ (ص ٢٣٠).

وكأن الفن اليهودى هو فن يبدع المدركات الذهنية ويحرم الأعمال اليدوية، وبالتالى فالوصية الثانية التى تحرم التشخيص فى الفن هى بمثابة بيان عن ماهية الفن اليهودى.

ويؤكد **روزنبرج** أن ظهور الفنانين اليهود على الساحة الفنية فى غضون الخمسين سنة الأخيرة لا يتفق ومزاعم **كمف** الذى يذهب إلى أن الفن البنائى، Con-structivist الذى ابتدعه اليهود الروس من أمثال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بيفسنر Pevsner وليسيتيسكى Lissitisky هو تعبير عن التجربة اليهودية الذهنية. فالتجربة الحداثية لرواد الفن البنائى مثلها مثل كل التجارب الحداثية فى القرن العشرين، قد سعت إلى تحطيم كل أواصر الصلة مع الماضى الموروث فى شكل القيم والأنماط الفكرية والشكلية المتعارف عليها. ولا ينبغى إدراج حركة الفن البنائى خارج هذا النسق. فالتجربة الحداثية، فردية كانت أو جماعية تصاغ وفقا لأساليب تستحدثها حركات فنية ترتد على الماضى الجمعى، ولكنها تقوم بدورها بتأصيل تجارب فنية جديدة تخدم الجماعة. ويخلص **روزنبرج** إلى أن الرؤية اليهودية لم تشكل بعد أية من الحركات الفنية المعاصرة. والمعارض الجماعية التى تقام للفنانين اليهود من شتى أرجاء المسكونة، إنما تؤكد أنه ليس ثمة طرازا فنيا يميزهم عن الآخرين، بل إنهم يمثلون تيارات فنية مختلفة تنتمى إلى مذاهب فنية أوروبية أو أمريكية فى الأصل. وإن دأب البعض على استخدام العناصر أو الموتيفات المأخوذة عن التوراة أو الطقوس اليهودية فى لوحاتهم، فلا يكفى ذلك لتصنيفها فناً يهوديا، وإلا كان نقاد الفن على مدى التاريخ قد اكتفوا بتصنيف كافة اللوحات التى تصور الموضوعات المستوحاة من الإنجيل بالفن المسيحى. فالفن المسيحى أو استخدام الموضوع المسيحى فى الفن ليس له دلالة جمالية؛ فإن ما يجمع الأعمال الفنية فى سلسلة متصلة ليس موضوع التناول بل أسلوب التناول. ويورد لنا **روزنبرج** مثالا على ذلك من إحدى لوحات الفنان اليهودى **سويرز** Soyers الذى أتمها فى الثلاثينيات، وهى تمثل والدى الفنان حول مائدة عشاء الجمعة. فالشموع قد بدأت فى الذبول وتسلل النعاس إلى الزوجين، واللوحة يغلفها غشاء ضبابى يوحى بعطلة السبت، وعلى الرغم من أن المشهد يسيطر عليه جو يهودى، إلا أن أسلوب تناول اللوحة يتبع الطراز الفرنسى فى التصوير، وليس اليهودى.

أما لوحات **شاجال** التى عرضت فى متحف الفن اليهودى بشيكاجو (١٩٧٥)، فتمتزج فيها عدة أساليب منها الفانطازيا والتكعيبية والتعبيرية، وهى أقرب إلى الفن الطليعى منها إلى الفن اليهودى. ويشير **روزنبرج** إلى أن **شاجال** لم يشجعه فى البدء يهود نيويورك - لدى وصوله إلى الولايات المتحدة إبان الحرب العالمية الأخيرة - بل كان مقتنو لوحاته من الكاثوليك ولم يحظ **شاجال** بلقب فنان اليهودية الشرقى سوى بعد تأسيس دولة إسرائيل؛ وتشجيع المؤسسات اليهودية التى تدعمها. ويتناول روزنبرج لوحة شاجال **الصليب الأبيض** بالتحليل، وهى من أحسن أعماله. فالشخص المصلوب فى منتصف اللوحة تستر عورته عباءة الصلاة اليهودية، ويتسلط عليه شعاع ضوئى مائل، وتحوطه معابد يهودية منهارة، وكتب التوراة تلتهمها ألسنة النيران، بينما يهرع البائع المتجول (أحد الأنماط اليهودية) للنجاة، ويحتشد الآخرون في قارب يبتعد عن القرية التى أصابها الدمار عندما اجتاحها الغوغاء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتحت قدمى المصلوب يتلألأ الشمعدان مضيئا (وهو عنصر طقسى) تحيطه هالة من النور، بينما يحوم حول رأس المصلوب نفر من الحاخامات الهائمة وقد داهمها اليأس والقنوط (أسلوب مأخوذ عن عصر النهضة). واللوحة - والقول **لروزنبرج** - تستخدم عناصر دالة على الفزع والقتل، ولكنها لا تثير ذلك فى النفس. فاللوحة تعد نموذجا لتغليب **«الفن اليهودى»** على **«التعبير اليهودى»**. فاليهود الذين صورهم **شاجال** فى لوحاته

يرددون عنصر المهرج الفقير فى لوحات **بيكاسو** وفقراء المغاربة فى لوحات **ماتيس** (ودعنى أضيف وفقراء اليهود فى إحدى لوحات الفنانة المصرية ا. **نمر** التى ظهرت فى العشرينيات). فالفن التمثيلى عادة ما يستمد بعض الملامح الشعبية السائدة التى تتكرر بصور مختلفة مترادفة. فإن استبدل **شاجال** هذه العناصر الشعبية التى تتردد فى كل زمان ومكان بعناصر يهودية، فلا يكفى ذلك لتحول اللوحة إلى فن يهودى. كذلك حينما حاول **شاجال** تصوير الأساطير اليهودية فقد استخدم العناصر الجمالية التى ابتدعها السرياليون. ويؤكد لنا **روزنبرج** أن إقحام العناصر اليهودية على بعض اللوحات يقلل من قيمتها الفنية لأنه يدرجها تحت مدارس فنية قد ولى عصرها. إلى جانب ذلك، فقد اختفت معظم الطقوس اليهودية التى يسترجعها الفنانون فى لوحاتهم وأصبحت لا تشكل ملمحا هاما من ملامح الحياة لليهود فى الحياة العصرية، ومن ثم فلا تستثير هذه المشاهد أية استجابة من المشاهد، لذلك فيفضل **رزونبرج** أن يقرأ عنها فى كتاب على أن يشاهدها فى معرض.

ومن بين الموضوعات التى تناولها الفنانون موضوع المحرقة الجماعية holocaust التى تعرض لها اليهود على أيدى النازى. فيجيب **روزنبرج** على الفنانين الذين تناولوا هذا الموضوع فى لوحاتهم ممن اشتركوا فى معرض «**التجربة اليهودية**» الذى اقيم بالمتحف اليهودى بنيويورك. (**اليهود فى الفن**). بانه إذا كان الفلاسفة والمؤرخون وعلماء الدين لم يتوصلوا بعد لإيجاد السبيل لتفهم هذه الكارثة، سيسرع بعض الفنانين لمحاكاتها دون ترو! ومنهم من فعل ذلك بصورة فجة، ومنهم من صور تعذيب اليهود فى أسلوب منقول عن فن النهضة.

أما لوحة إريك براور EricBruer **اضطهاد الشعب اليهودى**، فهى تصور الذئاب المفترسة شخوصاً فى أردية شرقية وبرجاً يتدلى منه جسد ينزف، ونوافذ نشاهد فيها عمليات قتل واغتصاب. كلها تأتى فى شكل زخارف هندسية تبتذل الأساليب لاستدرار العطف، ولكنها تبدو فى النهاية مسرحاً لإحدى القصص الخيالية التى يصعب تفسيرها. فالجرائم التى ارتكبت فى حادث المحرقة - والقول **لروزنبرج** - لم تقتصر على اليهود بل أصابت الشعب الألمانى أيضا. ويقارن **روزنبرج** بين تلك اللوحة ولوحة **جورنيكا** Guprnica **لبيكاسو**، الذى يصور فيها الدمار الذى أصاب القرية الإسبانية من جراء القذف العدوانى، **فقد نجح بيكاسو فى إيجاد** صلة بين الغاصب والمُغتصب، بينما أخفقت لوحة المحرقة هذه فى التعبير عن ذلك، وبالتالى فلا يتعرف المشاهد على مصدر التعذيب. كما أن **بيكاسو** قد استطاع أن يصوغ مفرداته التشكيلية التى تقوى على التعبير عن العنف السياسى، بينما تفتقد اللوحة اليهودية هذه المفردات، بل إنها لم تنجح فى التلميح للمتلقى بعناصر تثير قدراته التخيلية فتجعله قادرا على استيعاب اللوحة وتكملة ما ينقصها فى خياله.

ويخلص **روزنبرج** إلى أن مثل هذا المعرض يسيء إلى التجربة اليهودية ولا يخدمها، لأن الفن اليهودى الأصيل قد انخرط فى تجربة الحداثيين الجدد التى تؤكد علاقة الفنان الذاتية بالحياة والفن، وليس ارتباطه بالقيم الجمعية السائدة التى تعوق اكتشافه لذاته الحقيقية. ومن ثم فالسعى لإدراج الفنانين التجريديين فى معرض ذى سمة عقائدية، يخرق مبادئهم ويشوه المعانى التى تحملها أعمالهم.

فالفن التجريدى لا يهم فى إيجاد صورة «اليهودى» ولكنه قد يعمل على تعميق وعى اليهودى بذاته بوصفه كياناً مستقلاً عن الآخرين.

إن كان الفن منذ بداياته التى وضع لمساتها رجل الكهف، رؤية غيبية فالفن الحديث بمنأى عن ذلك. فلقد استوعب الفن التجربة العلمانية والرؤية العلمية واتجه نحو تعرية كل ما طمسته الغيبيات لتنشيط إدراك المتلقى وليس لتغييبه (**روزنبرج: «الغيبيات فى الفن الحديث»**، ص٢١٧) [٤] فصار الهدف من الفن هو تصوير المدرك الحسى دون إضفاء صفة القدسية عليه. فيستمد الفن عناصره من الواقع بكافة خصائصه، وبإمكان المشاهد أن يحيل التجربة الفنية إلى عناصر فعالة فى حياته اليومية. فالفن فى عصر ما بعد الحداثة لا يفرض على المتلقى تمثل المدركات البصرية بحيث ينفصل عن عالمه كى يتحد مع عالم آخر أكثر جمالا ونقاء، ولكنه الآن يتيح له عدة خيارات من زوايا متعددة.

فالمجتمع الحديث قد وفر للإنسان حرية اختيار ماهية ذاته، والفن الحديث - بدوره - يساعد المشاهد على استشفاف أبعاد هذا الخيار. وقد يبدو لنا أن هذا الخيار قد يؤدى إلى التفرد أو الانعزالية، ولكن العكس هو الصحيح. فالفن يوفر خيارات عديدة للانتماء إلى جماعات ذات رؤى فنية جديدة. فالمدارس الفنية المعاصرة التى تشرك المشاهد فى التجربة الإبداعية تكون بمثابة نواة لتشكيل جماعات مفتوحة يسعى إليها من يتفق ورؤيتها. فهى لا تمثل جماعة تفرض نواميسها الموروثة، ولكن خلية يشارك الفرد فى صياغتها، ومن ثم تتشكل هويته بالتالى. فالهوية ليست بنمط موروث إنما كيان متجدد يزداد نموا بالإبداع الذى ينتج عن التفرد وليس التبعية. ومن ثم، يبدو من الغريب إضفاء هوية عقائدية على الفنون، فى زمن لا يرى فى التاريخ حتمية، بل خيارا؟

http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

١ - جاءت آراء روزنبرج عن الفن الحركى فى معظم كتاباته، وقد استعنت ببعض منها مثل: الفن وشئون أخرى Art And Other Serious Matters. Chicago: Chicago 1985

وكتاب اكتشاف الحاضر..Discovering The Present. chicago: Chicago UP,1973

٢ - «Is there a Jewish Art?»، وهو حديث ألقى فى المتحف اليهودى فى نيويورك، ثم نشر فى مجلة Commentary، يوليو ١٩٦٦.

٣ - «Jewsin Art»، نشر **بمجلة النيويوركر**، ديسمبر ١٩٧٥

٤ - «Metaphysics &Feelings in Modern Art.»

Critical Inquiry 2. 1 (Winter) 1975: 217 - 32.

مكتبة إبداع

المكتبة العالمية

علي عبد الرحمن**

نظرة على مصر*

محرر هذا الكتاب هو الشاعر العبرى المعاصر إيرز بيطون، وهو من أصل مغربى، بدأ منذ عام ١٩٨٣ فى إصدار مجلة دورية أدبية باللغة العبرية أطلق عليها اسم «ابربون» (الهودج) وأخذ على عاتقه فى هذه المجلة مهمة تعريف القارئ الإسرائيلى بالمجتمع الشرقى الذى تقع إسرائيل فى وسطه، وذلك من خلال الأعمال الفنية التعبيرية أو التشكيلية التى هى من إنتاج يهود عاشوا فى البلاد العربية وتشبعوا بثقافتها وتراثها.

وامتدادًا لهذا الخط الذى سار عليه فى تحرير مجلة «ابربون» أراد إيرز بيطون بإصداره لهذا الكتاب - الذى يقع فى ٢١٥ صفحة من القطع الكبير ويضم مقالات ودراسات باللغة العبرية عن مصر المعاصرة - أن يعرف القارئ الإسرائيلى بالعديد من جوانب الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية فى مصر المعاصرة وأن يعطى صورة واقعية عن الجوانب الإبداعية فى مجالات الأدب والفن فى مصر.

والكتاب مقسم إلى خمسة فصول يشتمل كل منها على مجموعة من المساهمات بأقلام متخصصين كل فى مجاله. وفى نهاية الكتاب فصل سادس باللغة العربية يضم ملخصات لمحتويات الكتاب.

الفصل الأول: «إسرائيل ومصر»

ويحتوى على أربع مقالات أولها بقلم البروفيسور شمعون شمير الأستاذ بجامعة تل أبيب وسفير إسرائيل فى مصر سابقًا. فى هذا المقال المعنون: «النظرة الذاتية التى اتسمت بها المدرسة التاريخية المصرية المعاصرة»، يتحدث الكاتب عن المدرسة التاريخية المصرية التى بدأت بعميد المؤرخين المصريين شفيق غربال، وما تميزت به تلك المدرسة عن المدارس الأخرى التى لحقت بها، وأورد إشارات إلى أعمال المؤرخين الممثلين لمختلف مدارس كتابة التاريخ المصرى ووجهة نظر كل منهم بشأن دور الشخصية المصرية فى إرساء أسس الحضارة المصرية عبر العصور، والمراحل التى مر بها الفكر المصرى المعاصر والتى كان من نتائجها التركيز على مفاهيم مثل:

* إعداد: إيرز بيطون، دار نشر «إبريون» ١٩٨٩

** أستاذ الأدب العبرى الحديث المساعد بآداب عين شمس

القومية العربية أو الحضارة الإسلامية أو الأمة المصرية.

والمقالة الثانية في هذا الفصل بقلم **موشى ساسون** سفير إسرائيل السابق فى مصر، وهى بعنوان «الصبر والتسامح». ويتحدث فيها عن انطباعاته وذكرياته عن سنوات عمله فى مصر، وعن أسلوب الدكتور **الأحمدى أبو النور** وزير الأوقاف السابق فى الوعظ والإرشاد ومحاولاته إقناع المتعصبين مستخدما لذلك الكثير من الاقتباسات من القرآن والحديث.

والمقالة الثالثة بقلم **الوف هار إيڤن** من معهد **ڤان لير** بالقدس وعنوانها «إسرائيل ومصر» ويتحدث فيها الكاتب عن المشاعر المتداخلة لدى المواطن الإسرائيلى الذى يزور القاهرة ومايشاهده فيها من متناقضات وما يلقاه فيها من معاملة، وعن صورة إسرائيل فى نظر المواطن المصرى وما توقعه كل من الطرفين من معاهدة السلام، وما أمكن تحقيقه حتى الآن من هذه التوقعات، وعن المعضلة التى تواجهها مصر من صعوبة الاختيار بين إرضاء الدول العربية أو إرضاء إسرائيل التى لا - ولن - تشكل بديلا عن الدول العربية بالنسبة لمصر.

الفصل الثانى : «أدب مصر» ويمكن تقسيمه إلى قسمين يضم أولهما مترجمات من الأدب العربى فى مصر، بينما يضم القسم الثانى دراسات عن بعض جوانب ذلك الأدب. يبدأ القسم الأول بمختارات مترجمة من دواوين للشعراء: **أمل دنقل، وصلاح عبد الصبور ونصار عبد الله**، وكذلك ترجمة لواحدة من قصص **نجيب محفوظ** عنوانها «التنظيم السرى» نشرت ضمن مجموعة قصصية تحمل العنوان نفسه عام ١٩٨٤.، وقد ترجمها عن العربية **دافيد سجيف** الذى شغل قبل سنوات منصب الملحق الثقافى فى سفارة إسرائيل بالقاهرة. يلى ذلك ترجمة لإحدى مسرحيات **توفيق الحكيم** بعنوان «طعام لكل فم» ترجمة: **حانا عميت كوخافى**، ثم فصل من رواية «أيام الإنسان السبعة» للكاتب عبد الحكيم قاسم ترجمة: الدكتور عامى العاد، وهو محرر لسلسلة «آفاق» التى تصدرها دار «كيتر للنشر» وتضم نماذج من الأدب العربى، وسوف تنشر الترجمة الكاملة لرواية «أيام الإنسان السبعة» ضمن هذه السلسلة.

وبعد هذه النماذج توجد ترجمة لثلاثة من القصص القصيرة: الأولى بعنوان «حكاية مصرية جدا» للأديب **يوسف إدريس**، نشرت ضمن مجموعته القصصية «أنا سلطان قانون الوجود» عام ١٩٨٣، والثانية «زيارة البلدة القديمة» للكاتبة **سحر توفيق** مأخوذة عن مجموعتها القصصية «أن تنحدر الشمس» الصادرة عام ١٩٨٥، والثالثة بعنوان «القنفذ» للكاتب **إبراهيم عبد المجيد** صدرت ضمن مجموعته القصصية «الشجرة والعصافير» عام ١٩٨٦.

أما القسم الثانى من هذا الفصل فيبدأ بمقال للدكتور **عامى العاد** عنوانه «مائة وعشرون عاما من الأدب فى مصر» يستعرض فيه مراحل تطور الأدب القصصى فى مصر منذ عام ١٨٧٠ حتى اليوم. وقد قسم هذه الفترة إلى خمس مراحل: (١) من ١٨٧٠ حتى ١٩١٢، (٢) من ١٩١٢ حتى ١٩٣٨، (٣) من ١٩٣٩ وحتى ١٩٦٠، (٤) من ١٩٦٠ وحتى ١٩٧٠، (٥) من ١٩٧٠ حتى الآن. وقد أورد الملامح والسمات المميزة لكل واحدة من هذه المراحل وأشار إلى أهم الأعمال القصصية المعبرة عن تلك الملامح مع الإشارة إلى المؤثرات الداخلية والخارجية التى تأثر بها أدباء كل فترة.

والمقال الثانى بقلم البروفيسور **شموئيل موريه** أستاذ الأدب العربى **بالجامعة العبرية بالقدس** وعنوانه «نجيب محفوظ ومشكلة السلام مع إسرائيل». يوضح الكاتب فيه رؤية **نجيب محفوظ** للصراع العربى الإسرائيلى، ويشير إلى أن إيمانه بالسلام نابع من مواقفه العالمية والإنسانية وإيمانه بمبادئ التصوف الإسلامى الداعية إلى الأخوة الإنسانية وإلى النظرة الإنسانية لمشكلات الحياة. ويقارن الكاتب بين تلك النظرة الإنسانية الواسعة وبين مواقف عدد من الأدباء العرب وما يترتب عليها من تصوير سلبى لإسرائيل وللشخصية اليهودية فى أعمال هؤلاء الأدباء. ويركز الكاتب على أن

ARCHIVE

محفوظ يرى أن العدو الحقيقى للعالم العربى ليس إسرائيل بل هو التخلف..

والمقال الثالث فى هذا القسم بقلم داڤيد سجيف وعنوانه «حديث مع الله - نقاش بين **توفيق الحكيم** والمتعصبين». والمقال تلخيص للدراسة التى أعدها الكاتب مؤخرا تحت رعاية معهد ترومان فى القدس. عنوان البحث هو «المثقفون فى مصر ومشكلات الدين». وفى هذا الجزء من بحثه يفند الكاتب آراء **توفيق الحكيم** ومواقف معارضيه اعتمادا على المقالات التى أصدرها أديبنا تحت عنوان «حديث مع الله» وما أثارته من ردود فعل ثم رأى كل من الطرفين فى تفاسير المفسرين لبعض آيات القرآن الكريم..

والمقال الأخير فى هذا الفصل عنوانه: «عودة المبجل - وعى إنسانى عربى فى أدب **توفيق الحكيم**» بقلم الكاتب الفلسطينى الدكتور **على كليبو**. فى هذا المقال يحلل الكاتب رؤية **الحكيم** التى ضمنها أعماله والتى تمجد الشرق لكونه يتفوق بروحانيته على الغرب بماديته. ويؤكد الكاتب على أنه من أجل فهم أعمق لآراء **الحكيم** يجب التعامل مع أعماله باعتبارها كلاً لا يتجزأ. ويرى الكاتب أن **الحكيم** يختلف عن الآخرين فى أنه لا يدعو إلى الانبهار بالحضارة الغربية والسعى إلى تقليدها بل يرى أنه يجب خلق صيغة توفيقية بين الثقافتين العربية والغربية.

الفصل الثالث : «الفن المصرى» يشتمل هذا الفصل على سبع مقالات تغطى معظم جوانب الفن المصرى الحديث الذى يتسم بالمزج بين الماضى والحاضر، أو استخدام الحضارة المصرية الفرعونية الإسلامية والقبطية مصدرَ إلهام للفنان المصرى المعاصر بدءًا من الرسم والتصوير وحتى الموسيقى. كما يحتوى الفصل على مقالات فى مجالات العمارة (مدرسة **حسن فتحى** ومدرسة **عمر الفاروق**، ومقالات عن نشأة وتطور المسرح والسينما وتطورهما، وكذلك عن صناعة الحلى من الفضة فى مصر. وهناك أيضا دراسة ميدانية عن دير العذراء الموجود فى جبل الطير غربى النيل بالقرب من سمالوط. ويختتم هذا الفصل بدراسة عن استخدام الإله/ الحيوان مادةً أساسية لفنون الرسم والنحت والنقش والحفر فى العصر الفرعونى.

الفصل الرابع «بحوث»

المقال الأول فى هذا الفصل عنوانه **«مصر والنيل والسودان»** بقلم البروفيسور **جبرائيل واربورج** المدير السابق للمركز الأكاديمى بالقاهرة. فى هذا المقال يستعرض الكاتب المراحل المختلفة التى مرت بها العلاقات المصرية السودانية منذ احتلال مصر للسودان فى عام ١٨٢٠ وحتى الآن.

والمقال الثانى عنوانه: «الدوريات باعتبارها وسيلة لبناء الحياة الفكرية والثقافية فى مصر بين الحربين العالميتين». فى هذا المقال يستعرض نشأة الحياة الثقافية فى مصر الحديثة بدءًا من الربع الأخير من القرن الماضى، وأثر ذلك على الحياة الفكرية والاجتماعية. والكاتب يعتمد فى بحثه على ما هو محفوظ فى دار الكتب المصرية من تلك الدوريات مثل «السياسة الأسبوعية» و«البلاغ الأسبوعى» و«الفجر» (١٩٢٥ - ١٩٢٧) و«العصور» (١٩٢٧ - ١٩٣٠) و«المجلة الجديدة» - التى رأس تحريرها **سلامة موسى** فى السنوات ١٩٢٩ - ١٩٣١ -، و«الهلال » و«المقتطف»، و«الرسالة»، و«الثقافة» و«الرابطة العربية».

وفى هذا الفصل مقال آخر بعنوان «الصراع اللغوى فى التعليم اليهودى بمصر الحديثة» بقلم البروفيسور **يعقوب لنداو**. فى هذا المقال يتناول الكاتب مراحل تطور التعليم الذى كان يتلقاه أطفال الجاليات اليهودية بمصر وأى اللغات يجب أن يتعلم الطفل اليهودى لكى يكون أكثر نفعا لنفسه ولأسرته عندما يكبر. فبالإضافة إلى اللغة العبرية كان على الطفل اليهودى أن يعرف اللغة العربية لكونها لغة الحياة اليومية فى مصر وكذلك الفرنسية لكونها أساسية فى مجالات التجارة والقانون، وأما الإنجليزية فقد صار تعلمها ضروريا منذ الاحتلال البريطانى لمصر عام ١٨٨٢، وأما الإيطالية فكانت لغة صغار التجار وكذلك لغة الخدم على اختلاف أنواعهم. وعلى إثر تزايد موجات المهاجرين إلى مصر فى مطلع القرن الحالى، وجد اليهود فى مصر أنه لابدّ لهم من التعامل مع غيرهم من اليهود المهاجرين الجدد إليها هربا من ويلات الحرب؛ بلغات

ARCHIVE
http://Archive...com

أخرى مثل الألمانية والروسية وغيرهما. كما كانت هناك لغات يهودية أخرى مثل اليديش واللاديو. لذلك نشأت الحاجة إلى اتخاذ قرار بشأن أى من هذه اللغات يجب أن يدرس الطفل وفى أى مراحل العمر وكم عدد الساعات التى يجب أن تخصص لذلك.

والبحث التالى بقلم الدكتور ابراهام دافيد وعنوانه «جنيزا القاهرة مصدراً لدراسة حياة اليهود فى مصر فى العصور الوسطى المتأخرة». ويتحدث المقال عن «الجنيزا» التى تم اكتشافها فى أواخر القرن الماضى فى معبد عزرا الموجود بمنطقة الفسطاط بمصر القديمة، وما لهذه الوثائق من أهمية لكونها تلقى الضوء على جوانب عديدة ومتعددة لحياة اليهود فى مصر، منذ القرن الحادى عشر للميلاد، وحتى القرن الرابع عشر للميلاد، وعن مراحل تكون الجاليات اليهودية فى مصر وعن الجوانب الاجتماعية والاقتصادية لحياة تلك الجاليات.

والبحث التالى عنوانه «مشكلة الإسكان وإقامة المدن الجديدة فى مصر» بقلم جيل فايلر، وبعد استعراضه لمشكلة النمو السكانى السريع فى مصر وعدم التوازن بين نسبة الزيادة فى عدد السكان وما يتم بناؤه من مساكن جديدة لأسباب منها هجرة العمالة المدربة أو ارتفاع أسعار أراضى البناء أو ارتفاع أسعار مواد البناء، يتحدث الكاتب عن تفكير القيادة السياسية فى مصر فى استنباط حلول لهذه المشكلة عن طريق الخروج إلى الصحراء بعيدا عن مناطق العمران بغرض بناء المدن الجديدة التى يمكنها أن تشكل مناطق جذب سكانى بغرض التخفيف عن المدن القائمة، وعلى الأخص القاهرة التى تضم وحدها ٢٠٪ من عدد سكان مصر. ثم يبدأ الكاتب فى استعراض مراحل تنفيذ هذه الخطة منذ عام ١٩٧٨، حيث بدأت عملية بناء مدينة العاشر من رمضان؛ وحتى اليوم، كما يحدثنا عن المراحل التى مر بها تنفيذ الخطة وعن مدى نجاح تلك الخطة ومطابقة النتائج للتوقعات ونسبة الإشغال فى هذه المدن الجديدة. ويخلص الكاتب إلى القول بأن بناء المدن الجديدة لم يحل المشكلة لأن أياً منها لم تنجح فى أن تشكل كيانا مستقلا وقائما بذاته، أو تشكل نقطة جذب للسكان. وقد نسب ذلك إلى سوء التخطيط وبطء التنفيذ.

والمقال التالى فى هذا الفصل عنوانه «مسيرة الديموقراطية فى مصر» وهو بقلم الدكتورة رفقا يدلين. فى هذا المقال تتناول الكاتبة بالتحليل المراحل التى مرت بها التجربة الديموقراطية فى مصر منذ العهد الملكى ثم فى عهد عبد الناصر ثم فى عهد السادات وتتحدث عن السمات المميزة لكل من هذه المراحل إلى أن وصلت إلى نظام التعددية الحزبية وأصبحت المعارضة فى عصر مبارك تحظى بقدر كبير من الحرية والجرأة ونجحت فى أن تحصل مجتمعة فى الانتخابات الأخيرة عام ١٩٨٧ على ما يربو على ربع المقاعد فى مجلس الشعب البالغ عددها ٤٤٨ مقعدا.

ويختتم هذا الفصل ببحث عن «التعليم فى مصر فى العصر الملكى» بقلم يورام كيهات. والبحث هو خلاصة بحث تقدم به الكاتب إلى قسم اللغة العربية بجامعة بر إيلان لنيل درجة الماجستير فى عام ١٩٨١. فى هذا البحث يتحدث الكاتب عن تطور نظام التعليم فى مصر فى الفترة من عام ١٩٢٢ وحتى عام ١٩٥٢.

ويتحدث أيضا عن مشاكل نظام التعليم فى مصر كما صورها المتخصصون فى مجال التربية والتعليم، وكذلك الحلول والمقترحات التى طرحوها. وقد تحدث عن جميع مراحل التعليم الحكومى والخاص، الدينى والعلمانى. ويقول الباحث بأن عدم تنفيذ توصيات المفكرين وخبراء التعليم بشأن الإصلاح المرتقب قد لعب دورا رئيسيا فى إنجاح ثورة ١٩٥٢، وأن الكثير من اقتراحاتهم قد تبنتها حكومة الثورة.

أما الفصل الخامس وعنوانه «لقاءات» فيشتمل على مقابلات صحفية مع شخصيات مصرية بارزة مثل الدكتور لويس عوض، والأديب فتحى غانم، والدكتور إبراهيم أبو السعود رئيس قسم المعلومات والبحوث «بالأهرام»، ولقاء مع احمد فؤاد رسلان الملحق الثقافى المصرى فى إسرائيل.

ARCHIVE

شمس الدين موسى

غزة ـ أريحا: سلام أمريكى

للمفكر «**إدوارد سعيد**» عديد من المؤلفات التى لا يمكن إغفالها خاصة بعد أن نقلت إلى العربية، وعلى رأسها كتابه الجامع بعنوان «**الاستشراق**» وهو الكتاب الذى ظهرت فيه ثمار مكوثه فى الغرب واطلاعه على كثير من الجوانب فى قضية الاستشراق، خاصة علاقة «الاستشراق» بالدوائر السياسية الغربية مثل وزارات الخارجية ومراكز الضغط والتخطيط المختلفة، بل والجامعات. كما ظهر له كتاب أخر يمزج بين الفكر والسياسة بعنوان «**تغطية الإسلام**» ويبرر فيه «**إدوارد سعيد**» كيف يتعامل الإعلام الغربى بشكل عام والأمريكى بشكل خاص مع الإسلام والدولة الاسلامية؛ وكيف توصل جوانبه المختلفة للقارئ الغربى والأمريكى. ومن الكتب المهمة التى لم يذع انتشارها **لإدوارد سعيد** الكتاب الذى جمع فيه مقالات

وأبحاث عديدة حول القضية الفلسطينية؛ سواء من المتعاطفين معها أو من المتعاطفين مع إسرائيل، وكان بعنوان «**إلقاء اللوم على الضحايا**» وقامت بترجمتة الهيئة العامة للاستعلامات فى مصر ...

ويأتى فى الفترة الأخيرة كتابه «**غزة ـ اريحا: سلام امريكى**» ليكون آخر كتاب «**لإدوارد سعيد**» يخرج فيه عن طابعه الفكرى باعتباره مفكرا عربيا يعيش فى الغرب، ليصبح فيه المواطن الفلسطينى بالدرجة الأولى، حيث يحاول أن يضىء كثيرا من الجوانب والثغرات فى الاتفاق الفلسطينى الإسرائيلى حول قيام سلطة وطنية فى غزة وأريحا، ولأن هذا الكتاب يعتبركتاب الساعة أى أنه يعنى بمناقشة موضوع شديد الأهمية فى مسار القضية الفلسطينية، ومستقبل العالم العربى وعلاقته بإسرائيل، فلقد قام **محمد حسنين هيكل** بتقديمه للقارئ العربى، الذى قد يجهل أهمية **إدوارد سعيد** ودوره الثقافى العام فى الغرب، وبوصفه يمثل فلسطين الشتات، حيث عاش سنين طويلة بالخارج، وعانى معاناة أبناء فلسطين الذين يتحرقون شوقاً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لوجود وطن لهم معترف به فى كل أنحاء العالم....

وإذا كان هناك - كما هو معروف - بين الفلسطينيين من لم يعترف بالاتفاق بين المنظمة ودولة إسرائيل ممن يشتغلون بالعمل السياسى المباشر. فإنه ولأول مرة يصدر عن مثقف محايد بعيداً عن المنظمات الفلسطينية وتشابكاتها المعقدة، وهو يمثل صوت المفكر العربى الفلسطينى، الذى يضع علامات الاستفهام أمام الثغرات التى وصمت الاتفاق.. وهو ما جعل الكاتب الكبير **«محمد حسنين هيكل»** يقول عنه فى تقديمه للكتاب:

«إننى أحمد الله ان هناك تياراً من فكر عربى مازال - رغم التيه والضياع - بعيداً عن سيطرة الخلفاء أو السلاطين، والمماليك، خصوصاً وأنها هذه المرة وفى هذا العصر ليس بعد المسافات، وإنما هى مسافة الاستقلال الذى يحق للمثقف أن يحتفظ به، وقد احتفظ به **إدوارد سعيد** فعلاً بكبرياء عالم والتزام مفكر وأحزان وطنى رأى أن يأخذ قضيته ويذهب بها إلى الناس محتفظاً لها بكل جلال الفكر ورقيه - لكنها نغمة حزينة لرجل جعل من أعصابه أوتاره، فراح صوته وسط عصف الريح كأنه أنين قلب مجروح وإن بقيت إرادته أقوى من جرحه وهو يدرك أن ما وقع وقع، وأن العودة منه مستحيلة.... لكن واجبه يفرض عليه أن يتكلم وقد فعل...» وكان لهذا الحديث النقدى المؤثر وغير الطويل والخالى من الأناشيد الذى اقترب كثيراً من روح العلم، أكبر الأثر لا على أبناء الشعب الفلسطينى وحدهم، وإنما على المثقف العربى الذى يراقب ما يحدث، وهو بعيد عن عالم السياسة، فلقد قرب حديث **«إدوارد سعيد»** الهوة بين المثقف المحايد والسياسى، ولم لا؟ فالقضية ملك الجميع وتتجه بإشعاعاتها نحو المستقبل..

«نظرة حول موضوعات الكتاب»

وجدير بالذكر أن الكتاب حوى عدداً من الموضوعات كتبها **«إدوارد سعيد»** ما بين سبتمبر ١٩٩٣، وحتى أغسطس ١٩٩٤، تناولت جميعها ما يجرى على الساحة الفلسطينية الإسرائيلية من اتفاقات وإن كان قد ربط ما جرى أمامه فى الماضى من ملاحظات رأى أنها دعمت ما جرى فى بنود الاتفاق الذى لم يرض كثيراً من الفلسطينيين، كما يرى أن معظم الفلسطينيين فى كل أنحاء العالم لم يسهموا إلا بجانب ضئيل - على حد قوله - مما فى وسعهم الإسهام به على صعيد القضية الوطنية، وأن الفلسطينيين - فى رأيه - لم يحققوا شيئاً بالمقارنة بالتجمعات اليهودية، على الرغم من وجود إمكانات ضخمة بين صفوف الفلسطينيين، ويستند فى هذا إلى - وجود أعداد كبيرة من الفلسطينيين، الموهوبين والناجحين ممن لمعت أسماؤهم سواء فى العالم العربى، أو أوروبا أو الولايات المتحدة فى مجالات عديدة مثل الطب، والقانون، والتخطيط، وهندسة العمارة، والصحافة، والصناعة، والتربية، والمقاولات...

ويوجه **«إدوارد سعيد»** نقده اللاذع للقيادات الفلسطينية حول قضية القدس، وهى القضية التى لاتهم الفلسطينيين وحدهم، وإنما الفلسطينيين، والعرب، والمسلمين، والمسيحيين. فيقول:

«مبلغ علمى أن القدس لم تكن فى أى يوم محور استراتيجية فلسطينية مكثفة، لم تكن هناك مطلقاً حملة منظمة لمقاومة السيطرة الإسرائيلية على المدينة والمناطق المحيطة بها، وهكذا فإن **«خيار غزة - أريحا»** يبدو مثل فخ أو خطة محكمة لإلهاء الطاقات الفلسطينية بمهمة السيطرة على الأطراف البعيدة، وإدارتها، بينما يترك القلب للإسرائيليين..»

وربما يرى البعض فى هذا الرأى نوعاً من المغالاة، لكن الحقيقة أن من هو فى موقع **«إدوارد سعيد»** الذى يعيش فى الولايات المتحدة وبين رجال البحث العلمى والاستراتيجى، والذى على علاقة دائمة بالدوائر العالمية واليهودية، وصاحب **(إلقاء اللوم على الضحايا)** لا يستغرب ذلك، لأنه فى كل يوم تتم عشرات اللقاءات مع أساتذة وباحثين يهود من أمامه أو من حوله، مما يجعل لصوته وزنه. وقد تقابل مع الخبير الهولندى « **«يان دى يونغ»** - كما يسجل فى كتابه وأضاف إليه كثيراً مما يُجهز للقدس فى الدوائر الإسرائيلية، ويورد على لسان الخبير المذكور:

«تتلخص الفكرة الإسرائيلية حول القدس بأنه يمكن إحاطة القدس بحلقتين من المستوطنات متحدتى المركز **(إحداهما**

تضم مستوطنات راموت،ونيف ياكوف، وتالبيوت، وجيليو، وتضم الثانية مستوطنات رخس شوجات، وهارهوما حيث تجرى عملية التشييد حاليا) تحيط كل منهما بالأخرى، و يشكل ذلك من حيث المساحة معظم وسط الضفة الغربية...... كما قُدّم اقتراح ببناء مدينة جديدة تتسع لما يقرب من (٣٠٠) ألف شخص تسمى القدسى الجديدة بالقرب من المنطقة وراء الحلقتين المشار إليهما،ويقضى هذا الاقتراح بأن تعطى هذه المدينة الجديدة للفلسطينيين بديلاً عن القدس الحقيقية». ويوجز إدوارد سعيد رأيه بوضوح فى اعتباره أن الاتفاقيات التى تم إبرامها مع إسرائيل ليست إلا محصلة للاستسلام العربى غير الضرورى، وغير الحتمى، وذلك يتضح منذ المفاوضات السرية التى جرت فى أوسلو بين إسرائيل ومنظمة التحرير، وانتهاء بالاتفاق الإسرائيلى الأردنى. كما يرى أن هذا الاتفاق هو الذى مكن إسرائيل من تحقيق كافة أغراضها التكتيكية على حساب النضال العربى الوطنى والكفاح الفلسطينى، فلقد كسبت إسرائيل الاعتراف العربى والإسرائيلى دون التنازل عن سيادتها على أغلب الأرض العربية المحتلة

وفى النهاية أرى أن كتاب «غزة - أريحا - سلام أمريكى» يزخر بعشرات المواقف والأحداث التى لا تبعد دور الولايات المتحدة عن التواطؤ مع إسرائيل، فكما ساعدتها فى الحروب المتوالية بينها وبين العرب فإنها لم تتخل عنها فى أثناء التمهيد إلى تلك الاتفاقات أو فى أثناء إجرائها. الكتاب مملوء بالألم و الإحساس بالحقائق التى يعرفها، والتى لا بد أن تكون أمام القارئ فى مقابل ما أسماه بلغة الرياء والنفاق وخداع الذات. وهو يرى أن كثيرًا من الفلسطينيين يشاركونه آراءه....

وإن كان الكتاب قد حفل بكثير من العبارات الغاضبة والناقمة على القيادات الفلسطينية إلا أنه لم يصل إلى مستوى اللغة الصحفية النابية، والتى تعودناها من أصحاب الآراء المختلفة، لكن ظلت لهجة الكاتب فى كتابه دائماً مدعمة بالأسانيد وغير نابية، بل هى تحتاج للرد عليها، أو تعديل المواقف حتى تتحقق الآمال الوطنية للعرب والفلسطينيين على وجه الخصوص.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى العدد القادم من (إبداع):

ثقافة إسرائيل - ٢

الرواية - القصة - المسرح - السينما

ويشمل هذا العدد دراسات ونصوصاً تتمم صورة الثقافة فى إسرائيل وتستكمل جوانبها؛ بالإضافة إلى شهادات ورؤى جديدة لبعض المفكرين والكتاب العرب.

وترجو (إبداع) ممن يرغبون فى تقديم أية مساهمة جادة حول هذه الموضوعات، أن يرسلوها على عنوان المجلة، بحيث تصل قبل منتصف هذا الشهر.

جمال أحمد الرفاعى

أثر الثقافة العبرية فى الشعر الفلسطينى المعاصر*
دراسة فى شعر محمود درويش

يعد الشاعر الفلسطينى **محمود درويش** واحدا من أبرز الشعراء الفلسطينيين والعرب المعاصرين، وقد جذب شعره منذ عقد الستينيات اهتمام النقاد والباحثين، كما أن شعره أثار منذ ذلك الحين ردود أفعال متباينة فى أوساط دارسى الأدب العربى الحديث الذين تباينت آراؤهم فى شعره، فمنهم من اتهم شعره بالخطابة، ووصمه بعدم نضج أدواته الفنية، ومنهم من رأى أن شعره يعد ثورة حقيقية على كل التقاليد والأعراف الأدبية السائدة فى الشعر العربى.

ورغم تباين الآراء حول القيمة الفنية لشعر **محمود درويش** وحول مكانته فى تاريخ الشعر العربى الحديث والمعاصر، فإنه لاخلاف حول أنه يعد من أبرز الشعراء العرب الملتزمين بقضايا شعبهم، فلقد جعل شعره منذ البداية تعبيرا عن معاناة الشعب الفلسطينى وطموحاته من أجل الخلاص من الواقع المرير تحت وطأة الاحتلال.

ARCHIVE

أما هذه الدراسة التى صدرت مؤخراً، فهى لا تسعى إلى تقييم مراحل التطور الفنى لشعر محمود درويش و التعرف على مفردات خطابه الشعرى، وإنما تهدف إلى بحث جانب جديد من شعره لم يحظ بعناية الباحثين؛ إذ يسعى الباحث فى دراسته إلى رصد أثر الثقافة العبرية فى شعر **محمود درويش**. ويعتمد الباحث فى افتراضه هذا على إحدى المقولات الهامة التى وردت فى كتاب «شىء عن الوطن» الذى ورد به: «**من حسن حظى ظهرت فى حياتى صورة اخرى مناقضة للحاكم العسكرى. وعندما انتقلت إلى مدرسة كفر ياسيف التقيت هناك بشخصية يهودية تختلف تمام الاختلاف. هى شخصية المعلمة شوشنه التى لا امل الحديث عنها. لم تكن معلمة. كانت أمًا. لقد انقذتنى من جحيم الكراهية. لقد علمتنى شوشنه أن أحب التوراة باعتبارها عملا أدبيا، كما علمتنى التعرف على جماليات شعر بياليك بعيدا عن التحمس لانتمائه السياسى، وإنما لحرارته الشعرية.**»

ويدل ما ذكره الشاعر هنا على أن معرفته بجماليات العهد القديم الأدبية وبجماليات شعر **بياليك** تمت عبر واحدة من أكثر قنوات اتصال الثقافات قسوة ومرارة، حيث إن احتلال إسرائيل لوطنه هو الذى أتاح له إمكانية التعرف على العبرية لغة وأدبا. ويتفق هذا الرأى مع ما ذهب إليه

* صدر هذا الكتاب عن دار الثقافة الجديدة ١٩٩٤ ـ ١٢٥ صفحة والعرض المقدم هنا بقلم مؤلف الكتاب.

د. **محمد غنيمي هلال** رائد الدراسات المقارنة في عالمنا العربي؛ إذ جاء في كتابه «الأدب المقارن»: «**والحروب المدمرة المشئومة قد تكون طيبة الأثر من جهة الإخصاب العقلي، بإتاحة فرص التاثير والتاثر بين الآداب**».

وتعد هذه المقولة التي جاءت في كتاب «شيء عن الوطن» للشاعر **محمود درويش** على قدر كبير من الأهمية؛ إذ تكشف عن طبيعة المصادر الأدبية التي استقى منها **محمود درويش** بعض رموزه وصوره الشعرية. ويكمن وجه الإثارة في أنه بالرغم من أن **الشاعر** يعبر في أشعاره وكتاباته النثرية عن نقده للفكر الصهيوني وللممارسات الإسرائيلية تجاه العرب، وبالرغم من تبنيه لآراء وأفكار معادية للأسس الفكرية والعقائدية التي قام عليها الكيان الإسرائيلي، إلا أن هذه الدراسة توضح مدى ذكاء الشاعر في توظيف رموز من تراث عدوه لخدمة قضيته.

وتتكون هذه الدراسة من ثلاثة فصول، ويتناول الباحث في الفصل الأول الخلفية الاجتماعية والثقافية لشعر **محمود درويش**، وألقى الباحث خلال هذا الفصل الضوء على طبيعة المناهج التعليمية التي كان يتعين على **محمود درويش** تلقيها، كما كشف من خلال استخدامه لبعض المراجع العبرية الحديثة عن أن **ديفيد بن جوريون** سعى إلى عبرنة عرب ١٩٤٨ بل وتهويدهم لحل المشكلة الفلسطينية.، ويدل هذا الأمر على أن إسرائيل لم تكن ترغب فقط في عبرنة وعي الفلسطينيين وتهويده وإنما كانت تسعى إلى القضاء عليهم بل وتصفيتهم عقائديا.

ولاشك في أن هذه السيأسة التي انتهجتها إسرائيل تجاه الفلسطينيين قد اثرت تاثيرا بالغا في وعي **محمود درويش** الذي عبر في أحد أعماله عن مدى إحساسه بتمزق هويته وغموضها، فجاء في كتاب «شيء عن الوطن»: «**هل انت قادر على تمثيل الجوهر الفلسطيني بعلم إسرائيلي؟ او هل ستكون الشيء ونقيضه في آن واحد، وقبل ذلك كله من انت؟**» وتعبر كل هذه التساؤلات عن مدى أزمة الهوية التي واجهها الشاعر في وطنه المحتل، ولكننا لا ندري لماذا لم يُظهر الباحث أن هذه الأزمة كانت من اهم الأسباب التي دفعت الشاعر فيما بعد للرحيل عن وطنه، ولنا أن نتصور أن هذا الخروج كان بمثابة محاولة لإنقاذ الذات من محاولات العبرنة والتهويد المستمرة.

أما الفصل الثاني من هذه الدراسة، فهو يتناول أثر العهد القديم في شعر **محمود درويش**، كما أن الباحث يشير في ثنايا هذا العمل إلى أثر العهد القديم في أعمال سائر الشعراء الفلسطينيين مثل الشاعر **سميح القاسم**، والشاعر الراحل **توفيق زياد**. ويهتم الباحث في هذا الفصل بالتعرف على دلالات العديد من الرموز العبرية الخالصة التي كثيرا مايستخدمها **درويش** في شعره، فقد أشار الباحث - على سبيل المثال - إلى دلالات رمز بابل الذي جاء في أكثر من قصيدة، نذكر من بينها قصيدة (مزامير) التي جاء بها:

... يا أطفال بابل

يامواليد السلاسل

ستعودون الى القدس قريبا

وقريبا تحصدون الدمع (...)

كما جاء هذا الرمز في قصيدة (رحلة المتنبي إلى مصر)

ويشير رمز بابل المستوحى من الثقافة اليهودية في هذه الأبيات إلى المنفى، وبينما كانت **بابل** هي المنفى الذي سبي فيه اليهود على أيدي **نبوخذ نصر** في أعقاب انهيار المملكة، فإن الباحث يكشف لنا عن أن **محمود درويش** يطلق على المنفى الفلسطيني في القرن العشرين لفظ بابل للإيحاء بأن التجربة الفلسطينية في المنفى لا تختلف كثيراً في قسوتها عن تجربة الشتات اليهودية، كما أشار الباحث في دراسته إلى بعض الشواهد العبرية المترجمة والتي تضمنت رمز بابل، وكان الغرض من هذه الإشارة المقارنة بين دلالات هذا الرمز في الشعر الفلسطيني ممثلا في محمود درويش ودلالاته في الشعر العبري. كما اشار الباحث أيضا إلى دلالات رموز أخرى في شعره مثل **حبقوق وإشعيا وارميا والمزامير**.

وأوضح الباحث في هذا الفصل أيضا مدى تأثر سائر الشعراء الفلسطينيين بالعهد القديم، فقد تبين من خلال هذا الفصل اعتماد **سميح القاسم** في إحدى قصائده على بعض فقرات العهد القديم، فقد جاء في قصيدة «مراث»: -

تأتي أيام تنكرها الشمس فتنكرك الأيام

يا من تعمل في عيني الشر وتفهر في عيني الأيتام

يامن ملأت «أورديته» الشرق خطاياك

مضى فرح قلبنا، صار رقصنا نوحا

سقط اكليل رأسنا

ويل لنا لأننا قد أخطأنا

ويوضح الباحث أن البيتين الأخيرين مقتبسان بالنصِّ من الإصحاح الخامس من سفر **مراثى ارميا** ..

وإذا كان الباحث قد كشف لنا عن تسلل العديد من الرموز اليهودية إلى شعر **محمود درويش**، وأوضح لنا كيف وظف الشاعر مثل هذه الرموز لخدمة قضيته، فقد تناول فى الفصل الأخير من دراسته أثر شعر **بياليك** فى أعمال **محمود درويش**، واعتمد الباحث فى افتراضه هذا على ما ذكره الشاعر فى كتاب «شىء عن الوطن». ويتضح من هذا الفصل أنه بالرغم من تباين - إن لم يكن تناقض - أهداف التجربة اليهودية التى عبر عنها **بياليك** فى الشتات مع طبيعة التجربة الفلسطينية، إلا أن بعض الصور الفنية التى استخدمها **بياليك** تسللت إلى شعر **محمود درويش** خاصة تلك الصور التى عبر **بياليك** من خلالها عن قسوة الإحساس بالاضطهاد، فقد عبر **بياليك** (١٨٧٣ - ١٩٣٤) عن قسوة الإحساس بالاضطهاد فى قصيدة عن المذبحة جاء بها:

وكل الأرض مشنقة لى

ونحن - نحن الأقلية

ان دمى مستباح

وقد نظم **بياليك** مثل هذه الأبيات فى أعقاب مذبحة **كيشنيف** التى تعرض لها اليهود فى روسيا، وبالرغم من ان أشعار **بياليك** عبرت فى أحيان كثيرة عن فكر الحركة الصهيونية، إلا أن هذا الأمر لم يحل دون تسلل تشبيه الأرض بالمشنقة إلى كثير من أشعار **محمود درويش** فجاء فى إحدى قصائده:

كل جذع لمسته راحتى طار سحابة

كل غيم حط فى أغنيتى صار كآبة

كل أرض أمنها سريرا تتدلى مشنقة

كما جاء فى قصيدة «هذا خريفى» كله:

لا شىء يأخذنى الى شىء..

وينسدل الفضاء علىّ مشنقة

وجاء فى قصيدة «أحمد الزعتر»:

ومن الخليج الى المحيط، من المحيط الى الخليج

كانوا يعدون الجنازة

وانتخاب المقصلة

وجاء فى قصيدة «بيروت»:

ومن المحيط الى الجحيم

من الجحيم الى الخليج

ومن اليمين الى اليمين الى الوسط

شاهدت مشنقة فقط

شاهدت مشنقة

بحبل

واحد

من أجل مليونى عنق

وفى موضع آخر من هذا الفصل قارن الباحث بين تجليات المنفى وتقنيات الحنين إلى الوطن فى أشعار كل من **درويش** و**بياليك**.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جبرا إبراهيم جبرا (١٩٢٠ ـ ١٩٩٤)

رحيل السندباد الذى لم ينس جذوره الفلسطينية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«أشعر أن الحياة لو لم يكن فيها متسع للجديد مما أريد أن أقوله، لما هَمَّنى إن هى أفلتت من يدى»، هذا هو ما أفضى به فقيد الثقافة العربية: **جبرا إبراهيم جبرا**، قبل سنوات من رحيله فى يوم الأثنين الثانى عشر من ديسمبر، وفى هذه العبارة الدالة نلمس جوهر رحلة الفقيد الكبير مع الفن والكتابة؛ من حيث هى رحلة زالت فيها الحدود بين الحياة والفن، حتى لقد أصبحت حياته هى فنه وفنه هو حياته، وأصبح الحلم والواقع، وجهين لعملة واحدة فى هذه الرحلة الصوفية التى كان **السندباد** فيها هو الرمز الفاعل والوحى المتجدد.

ورمز **السندباد** ليس غريبا ولا مقحما فى هذا السياق، فقد كان

جبرا نفسه يعترف بأن الأسطورة التى تكمن فى أعظم فن عند العرب، ألا وهو فن الشعر، هى فى معظمها التى يوحى بها **السندباد**: «أسطورة الضرب فى غمار المجهول والتجلد فى أشق الصعاب والخلاص عن طريق الغرق والحريق والفاجعة الجماعية»، كما يعبر الراحل الكبير. إن كلا من الشاعر والروائى والرسام والناقد يمثل بعدا من أبعاد شخصية **جبرا** ويضيء جانبا من جوانب قلقه الإبداعى المتصل، وقد أحصى له الناقد **فاروق عبدالقادر** أكثر من خمسين كتابا تتوزع على فنون الكتابة المختلفة من شعر ورواية ونقد وترجمة فى شتى المجالات، خاصة النقد الحديث والفلسفة، ومن أهم هذه الكتب فى مجال النقد: (فلسفة الفن) **الكسندر إليوت**، و(الأسطورة والرمز) لمجموعة مؤلفين، و(قلعة اكسل) لـ **إدمون ويلسون**، وأهمها فى مجال الفلسفة: كتاب (ما قبل

الفلسفة) لـ: **هنرى فرانكفورت** وآخرين، أما أعماله الشعرية فقد نشر منها ثلاثة دواوين هى (تموز فى المدينة) عام ١٩٥٩، و(المدار المغلق) عام ١٩٦٤، و(لوعة الشمس) عام ١٩٧٩. وأما الروايات فأهمها (السفينة) عام ١٩٧٠ و(البحث عن وليد مسعود) عام ١٩٧٨ و(الغرف الأخرى) عام ١٩٨٦، وروايته التى اشترك معه فيها الروائى **عبدالرحمن منيف** تحت عنوان (عالم بلا خرائط) عام ١٩٨٢. هذا خلاف قصصه القصيرة ومقالاته النقدية العديدة التى صدر معظمها فى كتب مثل: (الرحلة الثامنة) عام ١٩٦٧ و(ينابيع الرؤيا) عام ١٩٧٩ و(الفن والحلم والفعل) عام ١٩٨٦.

وهذا الإنتاج المتعدد فى مجالات الكتابة والترجمة والإبداع الفنى من خلال أكثر من فن أدبى، مضافا إليها فن الرسم، قد يفهم على أنه نوع من التشتت وعدم التركيز فى فن بعينه، ولكن **جبرا** كان يفسر ذلك تفسيرا مقنعا على أنه حركات متعددة لسيمفونيات متعددة، كل حركة من هذه الحركات تكمل السابقة وتؤدى إلى اللاحقة؛ وبهذا التفسير نستطيع أن نفهم قول **جبرا** بأنه كان من خلال هذا التعدد فى الإنتاج إنما «يسعى إلى دمج المتناقضات وتحويل النشاز إلى تناغم عميق غامض» وهذا هو السر فى الطابع الصوفى لتجربته الخصبة عبر مسيرته الإبداعية الطويلة منذ كان يعيش بجوار القدس فى فلسطين، إلى أن أجبره الاحتلال الإسرائيلى عام ١٩٤٨ إلى الخروج مع من هاجروا من الفلسطينيين فى ذلك الوقت، لكى يستقر فى العراق، ثم يكتسب الجنسية العراقية.

غير أن **جبرا** لم ينس أبدا أنه فلسطينى، لا فى مواقفه ولا كتاباته، يقول عنه الناقد العراقى ماجد السامرائى:

«.. فهو بوصفه فلسطينياً، يكتسب من فلسطينيته عمق الانتماء إلى الأرض والتاريخ، حتى لتصبح الذاكرة - ذاكرته هو - جذرا يمتد عميقا فى الأرض والتاريخ، مجابها النفى والاجتثاث. ولعل هذه هى المدلولات الأكبر وضوحا فى كتاباته».

ويعترف جبرا نفسه أنه كان يحس بذلك، وكثيرا ما كان يعبر عنه، فهو مثلا يقول: «إن لفلسطينيتى فعلها الدائم فى خيالى. ولاريب فى أن نوع الطفولة التى عشتها، وصلتها بالأرض.. صلتها بالأشجار والرياح.. صلتها بالأشواك والقرّيص.. صلتها بالزيتون والأعناب.. صلتها بالجبال البعيدة التى تراها تحيط بك أينما كنت أنت، فى الجبل والآفاق التى تراها أبعد منها... هذا كله لاشك فى أنه ترك أثرا مستمر الفعل فى خيالى».

وليست فلسطين مجرد طبيعة وأرض، ولكنها كيان فاعل وزاد روحى مستمر كان يستمد منه **جبرا** طاقة متجددة، يقول: «أصبحت أرى كل شىء من خلال المنظور الفلسطينى، أو من خلال منظور التجربة الفيزيائية للطبيعة الفلسطينية، بكل ما يتصل بفلسطين من معان، قد تكون، فى البدء، معانى الفضيلة والحب.. معانى الآلام والصلب، ثم المعانى السياسية اللاحقة التى يعرفها كل فلسطينى.. وبعد ذلك معانى المنفى الفلسطينى... فهذه كلها، سواء أردت أم لم ترد، عناصر تفعل فعلها الدائم فى النفس، وفى الذاكرة..»

ولاشك فى أن هذا الحضور الفلسطينى لم يكن خاصا بالكاتب الكبير الراحل **جبرا إبراهيم جبرا** وحده، فهو موجود وفاعل لدى كل الفلسطينيين المهاجرين فى شتى المهاجر، وخير مثال على ذلك المفكر الفلسطينى/ الأمريكى الكبير: **إدوارد سعيد**.

هند الدرملى

مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الثامن عشر

انتهت يوم ١٠ ديسمبر الماضى أيام الدورة الثامنة عشرة من مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الذى حمل هذه المرة مذاقا خاصاً، ربما بسبب كم الأفلام التى عُرضت فيه (أكثر من مائة وتسعين فيلما) سواء فى المسابقة الرسمية أو مسابقة **نجيب محفوظ** أو القسم الإعلامى أو مهرجان المهرجانات أو أفلام المكرمين أو قسم سينما المرأة أو (أضواء على ..) أو برنامج سينما (الشيكانو أو السينما الأفروأمريكية).

وهكذا فإن دورة هذا العام كانت تعج بالأفلام، حت قال البعض إن المهرجان صار- هو نفسه - مهرجان المهرجانات.

وبعكس العام الماضى، كان المهرجان هذا العام موفقا إلى حد كبير فى اختيار ضيوفه، فكان على رأسهم المخرج الأمريكى المبدع **أوليفر ستون** الذى عُرض فيلمه الجديد: قتلة بالفطرة Natural Born Killers فى الختام وهو تحفة سينمائية مليئة بالدلالات، يتميز بتكنيك عالٍ لا يرقى إليه إلا القليلون من أمثال **ستون**؛ فجمال الصورة عنده آسر حتى فى مشاهد العنف البشعة، مع لغة سينمائية متقدمة جدا ومرهفة وواعية، فى الوقت نفسه كان النجمان الأميريكيان: **نيكولاس كاج ومارشا ميسون** من ضيوف المهرجان حيث عرضت بعض أفلامهما فى قسم التكريم. واستكمالا لقائمة المكرمين - والتى تفقد معناها كلما تتسع - تم تكريم **شادية وفريد شوقى** والمنتج **جمال الليثى** والمخرج **هنرى بركات**، ومن المجر تم تكريم المخرج **بيتر باسكو** ومن إسبانيا المخرج **خوسيه لويس جارسيا** ومن الولايات المتحدة **ستيفن جرينوولد** وهو

الفيلم التركى: الثعبان

الفيلم الأوكرانى: الفانتازيا القاسية

البحث عن زوج مراتى ـ المغرب

قتلة بالفطرة ـ أمريكا

منتج ، وكاتب السيناريو الأذربيجاني **رستم إبراهيم بيكوف** والمخرج الفرنسى باتريس ليكونت والمنتج الفرنسى **دانييل توسكان وبلانتيه** والمخرج الإنجليزى **مايكل وينر** والمنتج الأمريكى الأشهر **إيريك بيسكو**، وهو كذلك رئيس لجنة التحكيم الدولية للمهرجان. وعُرض لجميع المكرمين ـ عدا المصريين ـ عدداً من أفلامهم الشهيرة .

من أفلام المسابقة الرسمية:

ومن أفلام المسابقة الرسمية أثار عدد من الأفلام الإعجاب أو الدهشة، فهناك عروض حازت القبول النقدى بشدة وأخرى أثارت التساؤلات . من عروض النوع الأول الفيلم البولندى «صيف الحب» الذى تدور أحداثه فى الريف حيث شاب يحب فتاتين . ورغم أن الفيلم تقليدى من حيث الفكرة والمعالجة إلا أن مخرجه أبدع عملاً ناعماً وجميلا وتضافرت عناصر الفيلم لإنجاحه من الأبطال إلى الموسيقى والصورة المخملية والتى تجعل الفيلم شديد الخصوصية ولكن لاشك فى أن أجمل هذه العناصر هو المونتاج الذى كان يستحق جائزة على ذكائه ورقته واستخدامه لتقنيات ـ مثل الحركة البطيئة ـ جعلت الفيلم يمس المشاهدين وينقلهم إلى عوالم الأبطال الداخلية.

كذلك نال الفيلم الأوكرانى «الفانتازيا القاسية»، وهو العمل الأول لمخرجته **إيلينا دمياتكو** إعجاب النقاد وهو فيلم مدته خمسون دقيقة يدور فى إطار فانتازى حول ساحرة تخطف شابا فتنت بجماله ولكنها لا تريد أن تستخدم السحر ليحبها بل تستخدم الطبيعة، فتغيرها وتزيدها جمالاً حتى ترهف مشاعره، لكن الفتى يحب راعية صغيرة، وتنتقم منها الساحرة فى النهاية بإعادة الفتاة طفلة صغيرة ونفى الشاب خارج مملكتها. والفيلم قطعة من الشعر الجميل شديد التكثيف وكان يستحق جائزة لكون مخرجته وكاتبة السيناريو شابة صغيرة وهذه هى تجربتها الأولى.

كذلك عُرض فيلم مجرى بعنوان (ضباب) وأثار عديداً من التساؤلات خاصة أنه غامض قليلا، ولكنه أثار الإعجاب كذلك لأنه كمعظم الأفلام المجرية ـ بل وأفلام أوروبا الشرقية بوجه عام ـ يتميز بمستوى جمالى عال للغاية (الصورة ، الإضاءة، الموسيقى) تسيطر على أجواء الفيلم وتمنحه بعداً حميمياً خاصة وأن الفيلم فى أغلب مراحله مواجهة لأبطال مع دخائلهم المليئة بالمعاناة والمرارة.

ARCHIVE

نور الشريف ـ ليلة ساخنة الفيلم الفائز بجائزة الهرم الفضى

ليلى علوى ـ هشام سليم قليل من الحب كثير من العنف

وربما كان للدهشة معنى آخر فى فيلم «قصة ثعبان» للمخرج التركى الشاب كاتليج اثامان وهذا هو فيلمه الروائى الأول. ولا يسعنا للتدليل على مدى أهمية الفيلم من الإشارة إلى انه عُقدت عنه ندوتان فى يومين متتاليين واضطر النقاد إلى استكمال الندوة فى اليوم التالى وحاول كل منهم أن يجد للفيلم مرجعية ما. فقال البعض أن اثامان تشغله قضية الغزو الأميركى للثقافة التركية، وآخرون ارجعُوا أسلوب الفيلم لكون اثامان كاتب مسرحى أصلا، وفئة ثالثة رأت أن أسلوب المخرج الغرائبى يعود إلى الثقافة الإسلامية القائمة على الدوائر (القمر - العمارة - التاريخ)، وهذا كله يشير إلى أننا أمام عمل قال المخرج نفسه إنه غير تقليدى، وقد أراد منه أن يبتكر لغة سينمائية خاصة به - بغض النظر عن اسمها - تقوم على تعدد مستويات الرؤية وعدم وجود ما يسمى بخط الأحداث فالأحداث دائرية ولا يوجد للفيلم بداية ووسط ونهاية ولا توجد موعظة من الفيلم أو رسالة يقولها المخرج لأحد؛ ويعتمد الفيلم على تكنيك مميز: صورة باهرة، وعدة قراءات لكل جملة سينمائية .

مهزلة الأفلام العربية :

رغم كون المهرجان مصريا، إلا انه لا يولى السينما العربية أى اهتمام ، اللهم إلا العروض التى حصلت على جوائز فى مهرجانات عالمية كالفيلم الجزائرى الرائع - «باب الواد الحومة» وفيما عدا ذلك لم يكن هناك أى احتفاء بالسينما العربية، فقد عرضت كل الأفلام العربية فى سينما أوديون وليس فى قاعة المؤتمرات رغم أن أوديون ليست مجهزة وليس فيها إمكانات العرض من الأصل، حتى أن ماكينات العرض أفسدت النسخ التى عرضت فيها، وحدث هذا لعرض مثل (ياريت) وهو فيلم مغربى يشارك فى مسابقة **نجيب محفوظ**، وقد اضطر مخرجه إلى الانسحاب بعد بداية الفيلم بقليل بسبب سوء العرض، إذ لم يكن هناك صوت ولا صورة، ويحدث هذا فى الوقت الذى تعرض فيه أفلام فى قاعة المؤتمرات لا تدخل فى أى مسابقة أو تكريم أو أى قسم خاص، مثل الفيلم الإنجليزى الردئ (علاقة حميمة مع غريب) وذلك هو بالضبط ما حدث للفيلم اللبنانى «آن الأوان» والفيلم المغربى «البحث عن زوج امرأتى» وحتى الفيلم التونسى الرائع «صمت القصور» لم يتم عرضه فى قاعة المؤتمرات رغم أنه حصد عدداً من الجوائز الهامة لدى عرضه فى مهرجانات عالمية .

البحر بيضحك ليه ـ للمخرج محمد القليوبى

سارق الفرح ـ لوسى ـ ماجد المصرى

واستمرت المهزلة فى ندوات الأفلام العربية التى شهدتْ إهمالا بالغاً، فكان يخصص لكل ندوة نصف ساعة فقط ويتم استدعاء المخرج ثم تلغى الندوة أو تعقد بعد موعدها بساعات، ويكون الحضور قليلاً جداً - بسبب أن معظم الحضور لم يروا الفيلم - وأغلبهم يجاملون المخرج أو يتحاملون على أنفسهم لعدم إحراج إدارة المهرجان. والمحصلة ندوة عن فيلم لم يره أحد، وأغلب الحاضرين من الصحفيين وليس النقاد. وعن الصحفيين حدث ولا حرج، فقد كان لهم دور بارز فى إفساد معظم ندوات الأفلام بأسئلتهم السخيفة وتعليقاتهم التى تظهر جهلاً يحسدون عليه بفن السينما، ويعشقون فى الوقت نفسه حذلقة بالغة أدت إلى ضيق عدد من المخرجين بالندوات.

على الجانب الآخر عرض المهرجان كل الأفلام المصرية فى قاعة المؤتمرات وكذلك فيلم «كش مات» التونسى لأنه بطولة شريهان وجميل راتب ! ومع ذلك شهد عرض الأفلام المصرية أيضاً مهزلة من نوع آخر يتمثل فى الزحام الشديد وتأخير عرض الفيلم وسوء الصوت (من منخفض إلى مرتفع) وفى النهاية اكتملت المهزلة عند عرض فيلم «كش مات» بحدوث عطل فى آلة العرض، مع عدم التمكن من إصلاحه، ومن ثم عُرض الفيلم متأخرا يصحبه اعتذار من الأبطال والمخرج بأن المشاهدين لن يروا شيئا ولن يسمعوا شيئا ولكن برجاء أن يعجبهم الفيلم !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما آخر مهازل عروض الأفلام المصرية فهى الندوات التى كانت تلى الأفلام، فهذه الندوات كانت مثالاً للمجاملات التى تدور حول لا شىء، مثل تألق الأبطال وعبقرية المخرج وروعة الفيلم، وهى بالطبع إن دلت على شىء فإنما تدل على زيف واقع السينما المصرية ومدى سطحية العاملين بها، وينسحب ذلك على كثير من النقاد الذين صارت صداقاتهم بأهل الفن تمنعهم من اداء واجبهم فى النهوض بالسينما من ازمتها عن طريق النقد الجاد المسئول.

فانتازيا الجوائز القاسية: .

ورغم أن المهرجان عرض عدداً من أجمل الأفلام العالمية التى أنتجت فى الفترة الأخيرة (أماديوس - غرفة تطل على منظر - بقايا النهار - منزل الأرواح فيلادلفيا - الملكة مارجو - جرمينال - الهند الصينية) إلا أن أفلام المسابقة الرسمية أتت فى معظمها دون المستوى المتوقع فيما عدا استثناءات قليلة نابعة من الصدفة البحتة لإنها أفلام

أولى بالنسبة لمخرجيها ، مثلا الفانتازيا القاسية للأوكرانية الشابة إيلينا ديبانيكو وقصة ثعبان للتركى كاتيلج أثامان بل وحتى الفيلم الأفضل فى المهرجان، كله، كولونيل شابير ومخرجه مصور شهير فى فرنسا، ولكن هذه هى تجربة الإخراج الأولى له، وهو (إيف انجيلو).

وهكذا فإن أفلاما عدة فى المسابقة لم تكن على المستوى الكافى للدخول أصلاً ضمن المسابقة وينطبق هذا الكلام كذلك على الفيلم المصرى الذى حصد ويااللعجب - جائزتين هامتين فى المهرجان وهو فيلم «ليلة ساخنة» بطولة لبلبة ونور الشريف وإخراج عاطف الطيب.

فقد كان هذا الفيلم هو أقل الأفلام العربية المعروضة فى المهرجان من حيث المستوى - قصة عادية تكاد تكون - سخيفة وهى مكررة مئات المرات عن سا ئق تاكسى يلتقى ليلة رأس السنة بفتاة عاهرة - عاملة نظافة فى الأساس - مع مطاردات ومعارك شوارع، من خلال قصة حب تنسج خيوطها بسذاجة فى حدوتة غير مبررة وغير متماسكة دراميأ - فالصورة بليدة والمعالجة الفنية تقليدية ومتهافتة، كأن أدوات عاطف الطيب صدئت ، ومع ذلك يحصل الفيلم على جائزة التحكيم الخاصة (الهرم الفضى) ونور الشريف - فى أسوأ أدواره - منفعل وسطحى ولا يكاد يقترب من الشخصية ، ومع ذلك يحصل الفيلم على جائزة أحسن ممثل ! ربما لأن الجائزة كان يجب أن تذهب لممثل مصرى ولم يكن ينافس نور الشريف سوى محمود حميدة وماجد المصرى!

ويتجاهل المهرجان جيرار ديبارديو بطل فيلم (كولونيل شابير) الذى أدى دوره بذكاء وبراعة كبيرين ووصل فى هذا الفيلم لقمة النضوج والجمال فى الأداء، وربما قال البعض إن ديبارديو ممثل كبير ولا مجال للمقارنة، ولو كان ذلك صحيحاً فلماذا أعطت اللجنة جائزة خاصة للفنان الراحل راؤول جوليا عن دوره فى فيلم (موسم الحرق) ؟!

كذلك حصلت ليلى علوى على جائزة أحسن ممثلة عن دورها فى فيلم (قليل من الحب كثير من العنف) ورغم أنها أدت الدور - المركب - بتفوق، إلا أن أخريات كن يستأهلن الجائزة قبلها: مثلا فانى أردانت المتمكنة، بطلة فيلم (كولونيل شابير) وجينا ديفيس بطلة فيلم (إنجى) ولوسى بطلة فيلم (سارق الفرح) التى كانت انفعالاتها وملامحها معبرة وصادقة إلى درجة كبيرة. ومع ذلك فإن فيلم (كولونيل شابير) فاز بما استحق، عندما حصل على الهرم الذهبى (أفضل فيلم) وهى الجائزة الكبرى فى المهرجان، وحصل مخرجه إيف انجيلو على جائزة أفضل مخرج.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من ناحية أخرى كان خروج الفيلم المصرى (سارق الفرح) وهو - فى رأى معظم النقاد - أجمل فيلم مصرى فى المسابقة - بدون جائزة واحدة مخيبا للآمال، فقد توقع الكثيرون أن يحصل على الأقل على جائزة خاصة (الفيلم مكتمل العناصر، وهو من تصوير طارق التلمسانى وديكور وملابس: انسى ابو سيف وموسيقى : راجح داود وإخراج داود عبد الستار) وهو فى النهاية تجربة شديدة الغنى بدءاً من اختيار موقع التصوير وانتهاءً بكلمات داود عبد السيد التى لحنها راجح داود - فى أول تجربة يتم فيها تلحين الكلام العادى.

وقد غابت عن المهرجان جوائز مثل افضل ممثل ثانٍ وافضل ممثلة ثانية وافضل موسيقى.. إلخ وإلا فكيف تخرج عبلة كامل بدون جائزة عن دورها الرائع فى (سارق الفرح) ؟ ! حيث أدت دور العاهرة بتمكن وجمال عزيزين على سواها، وقدمته بروح جديدة تستحق عنها على الأقل جائزة خاصة، كذلك - كان راجح داود يستحق جائزة خاصة ، عن موسيقاه الجميلة فى فيلمين من أفلام المهرجان.

أما فى مسابقة نجيب محفوظ لأفضل عمل «أول» يدعو إلى الإنسانية النبيلة، فقد حصل عليها الفيلم الفرنسى (بعيداً عن الهمج) وتسلم الجائزة منتجه ميشيل راى جافراس بدلا من المخرجة

التى لم تتمكن من المجىء، وفى كلمتـه قال **جافراس** إنه يحيى المخرج اللبنانى الراحل **مـارون بـغـدادى** وإنه سعد بالعمل معه وحـزن لوفـاتـه. ولا شك فى أن مـثل هذه الكلمة تشير إلى مدى إهمال المهرجان الاحتفاء باسم مارون بغدادى أو على الأقل عـرض أفـلامـه بدلا من أى من المخـرجـين المجـريين أو الإنجليز أو الإسـبـان الذين كـرمـهـم المهـرجـان بدون داع، بدليل أن مهرجانات دولية كبيرة كرمته وعرضت أفلامه تحية لفنان مبدع كان موته فاجعة لكل محبى السينما فى العالم.

وفى المسابقة نفسـهـا حصل فيلم (البحر بيضحك ليه) المصرى على جائزة خاصة لدعوته إلى الحرية الإنسانية. والفيلم يدور حول موظف عادى يعيش حياته برتابة. ولكنه فجأة يثور على أصدقائه وعلى زوجته وعلى عـمله ويتـرك كل شىء ويهـيم على وجهه بدون هدف ـ فقط لكى ينطلق ويتحرر من القالب الذى وضع نفسه فيه ولم يتمكن من تخطيه. والفـيلم رغم بسـاطتـه إلا أن مغزاه عميق وجميل، على الرغم من بعض الهنات الفنية التى وقع فيها المخرج. وربما أمكننا أن نقول أن فيلما آخر مثل (قليل من الحب ـ كـثـير من العنف) كـان يمكن أن يكون أجمل بكثير لولا أن مشاكل فانتازيا **الميـهى** تتجاوز حدود التكنيك الذى كان ضعيفا جدا، رغم أن فكرة الفيلم تستلزم استعدادا خاصاً فى المونتاج والتصوير والديكور. كذلك أفلت زمـام الموقف من يد **الميـهى** فى أكثر من مشهد خاصة تلك المشاهد التى كـان يترك فـيـهـا الممثلين يخـرجـون عن النص، وكذلك الأغنية التى أفقدت الفيلم آخر مـا كان يمكن أن يربطه بالإبداع، وأخـيـرا مـشـهـد النهـاية الفج المبـاشـر، والمقـحم على السـيـاق الدرامى للفيلم.

مطبوعات المهرجان:

ربما كـانت فكرة إصـدار مطبـوعـات للمهرجان ـ أو تواكب المهرجان ـ من أفضل الأفكار التى نفـذت ـ فكانت أولاً حلقـات البحث بشأن السينما، والتى أعدتها كوكبة من أفضل نقاد وباحثى السينما فى مصر والوطن العـربى؛ تجـمـيـعـاً ممتـازاً لتـاريخ السينمـا العـربيـة الصـامـتـة والناطقة ـ فى الدول العـربيـة، كـذلك صـدرت ضـمـن مطبوعات المهرجان ثلاثة كتب، الأول: أبيض وأسود للناقد **على أبو شادى** حول ثلاثة من أهم الأفلام فى تاريخ السينما المصرية بدءاً من (عثمان وعلى) **لتوجو مزراحى** فى سنة ٣٩ وانتـهـاء بـ (شىء من الخـوف) **لحسين كمال** سنة ٦٩، أما الكتاب الثانى فـهـو كـتـاب (اتجـاهـات سـينمـائيـة) للناقد **احمد رافت بهجت**، ويضم مجموعة من الدراسات التى تركز على بعض الاتجاهات والظواهر فى السـينمـا الأمـريكيـة والعـالميـة وانعكاسـهـا على الأفلام المصرية والعربية، وهى دراسـات تمزج بين التـاريخ والنقـد وتركز كذلك على السينمـا العـالميـة الأكثر حداثة من وجهة نظر عربية خالصة ـ

والكتاب الثالث هو (السينما وقليل من السـيـاسـة) للناقد الصـحـفـى **طـــارق الشـنـاوى**، ويتناول الفيلم السـيـاسى فى مـصـر منذ نشـأة فن السـينمـا وتطور هذا الفيلم واتجـاهاته وموقف السلطة منه، ولكن مـشكلة الكتـاب الوحـيـدة أنه مـجـرد عـمل صحفى.

وفى النهـاية، ربما حـفـل مـهـرجـان القـاهرة لهـذا العـام بالأخطاء ـ المقـصـودة وغير المقصودة ـ ولكن لا يسعنا إلا أن نغفر له كل أخطائه بسبب الموقف المشرف **لسعد الدين وهبة** برفضه مشاركة إسرائيل فى المهرجان استمراراً للمقاطعة، وإعلانه فى حفل الختام عن أن للمهرجان موقفاً، ربما تجـسـد أكـثر فى اخـتـيـار فـيلم الافـتـتـاح (الطريق إلى إيلات) أو كمـا جـاء فى كلمتـه الخـتـامـيـة «نحن مع السـلام لا دعـاوى السلام، مع الحقيقة لا التلويح بها».

هالة لطفى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بانوراما ملتقى المسرح العربى بالقاهرة

فى إطار خال من البهجة ثم افتتاح الملتقى العلمى الأول لعروض المسرح العربى،وكنت أقترح بتواضع أن يكون هذا الملتقى فى مدينة الإسكندرية شتاءً حيث المسارح كثيرة و خالية. بذلك يكون هناك تنويع وتخليص للعاصمة من اثقالها التى تنوء بها وربما يبتعد بذلك المهرجان عن العراك وتضخم الذات وتغلب المصالح الوظيفية على المصلحة العامة.

تم الافتتاح الفاتر بعد الكلمات، حيث تحملت مسرحية [ليلة بنى هلال] مغبة ذلك الفتور. والعرض المسرحى من تاليف الكاتب **يسرى الجندى** وإخراج **عبد الرحمن الشافعى**، وهو أحد العرضين اللذين يمثلان مصر فى المسابقة الرسمية.

قدمت هذه المسرحية منذ اكثر من سبعة عشر عاما وأخرجها **سمير العصفورى** فى مسرح الطليعة ، وكان العرض يمثل لحظة رائدة فى وقته . ومنذ سنوات أخرجه **عبد الرحمن الشافعى** على مسرح وكالة الغورى وقدم النص مراراً فى الجامعات والثقافة الجماهيرية.

وقد بذل **عبد الرحمن الشافعى** جهداً كبيرا فى إخراجه لهذا العمل وخرج عن مألوف مفرداته الإخراجية لأول مرة مما أعطى لعرضه مساحة من التنوع والحيوية، ينقصها أن **عبد الرحمن الشافعى** حبس التفسير العصرى داخل نفسه وأثر السلامة السياسية وحرم نفسه وعرضه من إمكانية هائلة يحملها النص لإضاءة حالة العرب اليوم، اكثر من أى وقت مضى. و برغم الجهد الضخم فإن الطموح الفنى والتنوع وقضية المكان المسرحى [السينوغرافيا] لم تستوف حقها فى المعالجة وقد تفوقت مجموعة المشخصين : وتجلى الفنان القدير حمدى غيث الذى يستحق بكل جدارة لقب [ملك المسرح]

فلسطين : مسرحية إبريق الزيت، تأليف **جهاد سعيد** ، إخراج : **سعيد البيطار.**

بتواضع شديد وعلى الفطرة قدمت فرقة كنعان المسرحية مسرحية (إبريق الزيت) داخل المسابقة ورغم أن كل ما يأتى من فلسطين ومن سيرتها العطرة يحظى بالتأييد والاحتفاء، إلا أن هذا العرض المسرحى، رغم حسن نواياه ، يعتبر أقل العروض الفلسطينية التى عرضت بالقاهرة ، باستثناء الفنان **محمد حسين أبوكرش** الذى تحمل العبء الأكبر وحده فى دور (أبو النُص) وهذا الفنان المتمكن نفسه قضى سنوات طويلة فى سجون إسرائيل.

يقوم العرض على حكاية شعبية مع تسليط الضوء على الاغتراب والجرى وراء المظاهر والاتكال على الغير وخاصة الغرب فى طعامنا وملبسنا، بل تطرق النص إلى التناحر داخل القوى السياسية الفلسطينية على إبريق الزيت الذى يرمز للنور، لهذا بدت المسائل أكواما فوق أكوام من الأفكار الأخلاقية وابتعدت المسرحية عن الحكاية الأصلية وابتعدت أيضا عن البناء المسرحى الحقيقى.

الأردن : المسرحية **الزير سالم**، تأليف **غنام غنام**، إخراج **محمدالضمور.**

قدمت الأردن عرضها المسرحى الجذاب (الزير سالم) على امتداد أكثر من ساعة بقاعة مسرح الشباب، ورغم جلوسنا على الأرض طوال تلك المدة، فإن البهجة والحيوية والتعبير وخيال المخرج جعل المكان الدائرى حركة لا تنقطع وجعل كل الممثلين والممثلات والملحنين والمطربين والعازفين، جعلهم كلهم مشاركين فى العرض من أوله إلى آخره.

رغم هذا الجهد الجميل؛ المبهج والنجاح الجماهيرى الذى تحقق لهذا العرض أكثر من كل العروض المنافسة.. ؛ إلا أن المخرج والمؤلف اكتفيا بالتقديم الساخر للحكاية دون تفسير أو إحالةرمزية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ابريق الزيت فلسطين

معروض للهوي، الجزائر

كتاب النساء، تونس

وتقصر المساحة عن ذكر المجيدين من الممثلين والممثلات فقد أبدع الجميع دون استثناء .

دبي : مسرحية قبر الولى، تأليف وإخراج جمال مطر. وكان عصيبا أن تقضى أكثر من ساعة ونصف وأنت لا تعرف ماذا يدور أو لماذا يدور ولماذا أتت هذه الفرقة التى لا تنقصها الإمكانيات أو الخبرة أو التقنية، ومع ذلك جاء عرضها هزيلا فقيرا بدائيا لا يحمل أى جمال أو خيال يذكرنا بأن ما يدور على المسرح مسرح فعلا.

وقد تكون الفكرة جيدة لواتيحت لها معالجة جيدة ، وهي فكرة التدليس باسم الأولياء وإخضاع الجماهير للابتزاز، وحيث يموت حمار أحد العامة فيدفنه ويجعل له قبرا يخدع به الناس .

تونس: مسرحية «**كتاب النساء**» ، تأليف: **عز الدين المدنى** ، إخراج:**حمادى المزى**. قدمت فرقة دار سندباد مسرحى [كتاب النساء]، وهى للكاتب الكبير **عز الدين المدنى** الذى أصبح كاتبا عربيا ذائع الصيت . ورغم أن هذا العمل يعتبر من أرقى الأعمال التى شاهدتها إلى الآن حيث تتكامل فيه كل العناصر وتتضافر فيه كل الإمكانات ليصبح عرضا محترفا بمعنى الكلمة. إلاّ أن العرض انحرف عن الهدف الرئيسى الذى جاء من أجله وهو شعار (التراث) الذى دارت حوله كافة العروض، انحرف العرض عن الشعار الرئيسى وولج إلى العلاقة بين الرجل والمرأة، وبذلك ضاع الجهد الفنى المبذول بعيدا عن الهدف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أقول هذا لأن عز الدين المدنى استرسل فى تفسير العالم وكوارثه على أن الرجل هو سببها، وكذلك استرسل معه المخرج أيضا وعزفت الفرقة كلها على النغمة نفسها برغم الاتقان فى كل شىء .

الجزائر - مسرحية **معروض للهوى**، تأليف وإخراج **محمد بختيتى** وهي مسرحية تعرف طريقها إلى المهرجان بكل دقة، فقد دخلت إلى التراث عبر أكثر من محور ومزجت بين **قيس وليلى** ومهرج **الماغوط** ودون كيشوت بكل هذه الخصوبة وخفة الظل وكسرحواجز اللهجة الجزائرية المشوبة أحيانا بألفاظ فرنسية.

وأهمس لأحد أفراد الوفد الإماراتى : لا يا صديقى إن لهجة الجزائر أكثر وعورة ومع ذلك وصلت إلى الجميع وأضحكتهم والجمتهم وذلك بفضل التمثيل الجيد والإخراج المتقن والإطار الأخّاذ.. كل ذلك جعلنا نتابع بشغف.

لبنان : مسرحية مذكرات ايوب ، كتابة إلياس لحود ، إخراج روجيه عساف. هذا العرض هو أكثر العروض جماهيرية وأبرزهم تقنية ، بإخراج رائع وتمثيل جميل ومتابعة هائلة امتلات مقاعد المسرح القومى وتفاعل الجمهور مع العرض الذى يقدم يوميات الحرب فى بيروت. وبرغم سخونة العرض واحتفاء الجمهور.. إلا انه للأسف خارج نطاق التقييم ، لأن المطروح فى شعار المهرجان هو التراث وليس التاريخ، ولا أذكر كيف فات ذلك على **روجيه عساف** وعلى المسئولين ليضيع جهد هذا العرض الجميل الذى أسى الجراح وذكر بوطأة مافات وحذر مما هو آت.

عباس أحمد

صبري حافظ

«بير جنت»
ملحمة من ضوء ولغة إخراجية جديدة

إذا كانت عبقرية المسرح الياباني بأنماطه المسرحية المتنوعة قد طرحت على المسرح الغربي مفردات لغة درامية جديدة، ومنطلقات متفردة في العرض المسرحي، ومنظورا جديدا للتعامل مع الممثل والنص والفضاء المسرحي، فإن الزواج بين هذه الرؤى الدرامية اليابانية والمسرح الغربي الذي يعود إلى هذا القرن، وإلى جهود عدد من كبار مخرجي المسرح الغربي من **ميرهولد** وحتى **أنتونين أرتو وبرتولد بريخت**، قد أسهم بلا شك في إثراء المسرح

هنريك إبسن

الغربي وفتح آفاق تجريبية خصبة أمامه. وها هو المخرج الياباني المسرحي الموهوب **يوكيو نيناجاوا** Yukio Ninagawa يقلب المسيرة، ويعيد اكتشاف استراتيجيات العرض المسرحي الغربي بروح يابانية قادرة على الإبداع الخلاق داخل مفردات اللغة المسرحية الغربية نفسها، ودون إخضاعها لمواضعات المسرح الياباني نفسه، صحيح أن روح المسرح الياباني الإيقاعية التي تتعامل مع الخيال الخلاق وتجعله واحدا من عناصر الرؤية

الإخراجية نفسها لا تزال سارية فى العمل، ولكن صحيح أيضا أن المخرج قد حاول أن يتجنب فى العرض المسرحى أى إحالات مباشرة إلى مواضعات المسرح اليابانى أو أساليبه العرضية المعروفة. وعمد إلى تمرير استراتيجيات المسرح الغربى من خلال روح المسرح اليابانى العميقة دون مفرداته السطحية، وإخضاع المفردات الغربية ذاتها إلى قواعد اللغة الإخراجية اليابانية، بانضباطها وتساوقها الدقيق الخارق، وبجمالياتها التى تعتمد على درجة عالية من الاتساق والهارمونية، وبوضوح مفرداتها الناصع، وبتفكيرها المنطقى المنظم الذى يخضع جماليات العرض لنوع من الدقة الحسابية الصارمة، وبتميزها المرهف بين الأنماط الدرامية المختلفة التى تفصل بين طقسيات النو Noh العريقة بإيحاءاتها الدينية المقدسة، ومسرحيات الكواكا Kowka بموضوعاتها الجادة وجلالها المهيب، وميلودرامات الكابوكى Kabuki العاطفية بإيقاعاتها السريعة، وملاهى الكيوجين Kyogen الهزلية الخفيفة الصاخبة، وتمثيليات البونراكو Bunraku التى تعتمد على الدمى والعرائس بفواصل حادة تتخلق معها روابط وثيقة بين أشكال الفرجة المسرحية المختلفة وصيغ المضامين والرؤى الفكرية المتنوعة، بالمعنى الذى يجعل الشكل وجها من وجوه المضمون التى يستحيل فصلها عنه.

هذا الجانب المهم الذى يفترض الجدل الدائم بين الشكل والمضمون، ويعى أهمية تشكلات المضمون فى بلورة رؤاه، وضرورة الوعى بدور محتوى الشكل فى التأثير على طبيعة المضمون هو الذى يكسب عرض نيناجاوا الذى أتيحت لى فرصة مشاهدته مؤخرا أهميته الكبيرة لأنه استطاع أن يبلور مفردات لغة مسرحية عصرية متفردة بإخراجه المتميز الذى يزاوج فيه بين خيال الشرق المتقد الجامع الذى لا يعرف الحدود أو السدود، وبين رؤى المسرح الغربى الرصينة فى أكثر تجلياتها عمقا وفلسفية. وما العرض المدهش الجديد الذى قدمه على مسرح فرقة شكسبير الملكة فى «الباربيكان» لرائعة **هنريك إبسن** الصعبة (**بيرجنت Peer Gynt**) التى تستعصى على أعتى المخرجين إلا إضافة جدية لعروضه العبقرية التى يوطد بها مكانته كواحد من أبرز المخرجين المعاصرين، ومن أكثرهم قدرة على بلورة لغته الإخراجية المتفردة. والواقع أننى كنت قد قرأت الكثير عن عبقرية نيناجاوا الإخراجية، وعن لغته المشهدية التى يعيد عبرها خلق العمل المسرحى من جديد دون أن يغير كلمة فيه. لكن ليس من رأى كمن سمع كما يقولون، وخاصة إذا كانت الرؤية هى مفتاح هذه اللغة الإخراجية المدهشة، لأن لغة هذا المخرج المسرحى، وفى هذا العمل بالذات، لغة من ضوء فى المحل الأول، لا تستطيع الكلمات نقلها، اللهم إلا صورة باهتة لها، وإذا بهت الضوء ضاع ألقه الساحر. فهى لغة تلعب فيها الإضاءة المسرحية بكل تنويعاتها من حيث شدة الإضاءة التى تستخدم كل درجات الضوء من المبهر الذى يعشى، إلى الدامس الذى لا تكاد تتبين فيه الخيط الأسود من الخيط الأبيض، مرورا بالضوء الساطع والنور المؤتلق والبلجة الخافتة والغبشة الخابية وحتى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفسق المنطفئ؛ ومن حيث اللون الذى يستخدم كل درجات الطيف الضوئية الطبيعية وشتى ألوان الأشعة الصناعية؛ ومن حيث تشكلات الإضاءة الأثيرية فى الفراغ من انسياحها فيه إلى انبثاقها عنه، وحتى تمايز حزم أشعتها حجما ولونا وتقاطع هذه الحزم وتداخلها لتسهم فى إعادة تشكيل الفراغ وتغيير تصورنا له من خلال تجريدات الضوء المدهشة التى تحيل الفضاء المسرحى كله، لا الخشبة وحدها. كما هى العادة فى أغلب العروض، إلى كائن عضوى متكامل مترع بالحيوية والحركة، محكوم بالتوازن الحساس الدقيق بين التجسيد والتجريد من خلال استخدامات الضوء غير المسبوقة.

وقد بدأ المخرج فى لفت أنظار مشاهديه إلى أهمية عنصر الضوء فى عمله منذ المشهد الاستهلالى الأول، بل وحتى قبل المشهد الاستهلالى ذاك، حيث جعل الستارة التى تفصل المسرح عن المشاهدين مزيجا من القماش الشفيف والضوء الذى تتشكل به تصاوير وتهاويل على الشاشة/ الستارة التى تخفى بقدر ما تبين أو تفصح بقدر ما تخفى، لها دورها ودلالاتها فى صياغة عالم العمل المسرحى كله، وما أن تفتح الشاشة - الستارة فى المشهد الاستهلالى، حتى يتأكد لنا دور الضوء المثير ذاك. لأن هذا المشهد (وهو مشهد صامت لا كلام فيه، يلعب فى العرض دور الإطار الذى يؤطر به المخرج العمل كله، لإنه سيعود إليه فى نهاية العرض ليقفل به الدائرة التى افتتحها به، وليكمل بهذا دورة الإطار) يقدم لنا مجموعة من الأضواء المتحركة بسرعة فائقة والتى نجدها فى قاعات الرقص «الديسكو» وفى باحات الألعاب الألكترونية، أو فى ملاهى لاس فيجاس بإيقاعات حركاتها الضوئية المجنونة فى محاولة لتأطير العمل كله بإطار معاصر يؤكد به المخرج أن قضية العمل المسرحى الذى كتب عام ١٨٦٦ لا تزال هى قضية اللحظة الحضارية الراهنة التى نعيشها فى حاضرنا المتخم بالألعاب الإلكترونية وتهاويل أضواء الديسكو الصاخبة، ويتضافر هذا التأطير الضوئى مع التأطير المشهدى للعمل الذى أحال المسرح إلى مكعب هائل جدرانه كلها مصنوعة من الدوائر الإلكترونية المعقدة التى تجدها فى داخل التليفزيونات الترانسستور الحديثة أو فى حوائط أجهزة الكومبيوتر الضخمة. وهى جدران يبلغ ارتفاعها عشرة أمتار تقريبا وتمتد حتى عمق المسرح وتغطى جوانبه الثلاثة كلها ما عدا الحائط الوهمى الرابع، وقد كان لهذا التصميم المشهدى تأثير كبير لأنه أحال العمل المسرحى كله إلى عمل يدور فى قلب واحد من أجهزة الحاضر الإلكترونية الضخمة من ناحية، كما جسد درجة عالية من التوتر بين المشهد الضخم الرحيب. والإنسان الضئيل الذى يوشك أن يكون مضيعا فى هذا الفضاء الشاسع، ولكنه لا يضيع فيه أبدا.

والواقع أن هذا التأويل المشهدى للمسرحية كان على درجة عالية من التوفيق، ويوشك أن يكون هو السر فى نجاح العرض الهائل. فالعرض الذى انفق عليه ببذخ لا يعرف التقتير، وأسهمت فى توفير ميزانيته الضخمة ثلاث دول هى النرويج التى كان النص لكاتبها الأشهر، واليابان التى كان الإخراج لابنها المسرحى المدلل، وبريطانيا التى أخرج العمل بلغتها وبممثليها؛ يتسم بقدر كبير من الثراء الفنى والمادى معا. كما أن الستارة - الشاشة التى افتتح

ARCHIVE

بها المشهد سرعان ما استحالت إلى أداة فى تغيير المشاهد والتعبير عن الحركة فى الجغرافيا، والمسرحية مليئة بالحركة فى الجغرافيا بين النرويج والولايات المتحدة والمغرب وأفريقيا ومصر، وغيرها من المناطق التى تحيل المسرحية إلى نوع من العمل الملحمى الذى يتحرك فى التاريخ بنفس درجة تحركه فى الجغرافيا. فالمسرحية مترعة بالحركة إلى حد كبير ومثقلة بالفانتازيا والشعر، فقد كانت آخر مسرحيات **إبسن** الشعرية. فقد كتب **إبسن** هذه المسرحية فى إيطاليا وهو يعانى من الفقر المدقع فى عام ١٨٦٦ وأكملها فى خريف ١٨٦٧ وظهرت فى كتاب قبل عيد الميلاد من نفس العام. وهاجمها الناقد الدنمركى الشهير **كليمنس بيترسن** زاعما أنها خالية من الشعر، وهذا ما أثار **إبسن** ودفعه إلى الكتابة إلى صديقه الكاتب النرويجى الكبير **بيرنسون** شاكيا: **«إن مسرحيتى شعر حقا، وإن لم يتصور القراء أنها كذلك الآن، فستصبح شعرا فى المستقبل، سيتغير بفضلها مفهوم الشعر فى بلادنا»**. وقد كان **إبسن** على حق فى نبوءته تلك، لأن مفهوم الشعر الذى تنبأ به هو «قتال الجن فى القلب والفكر» وهو مفهوم يوشك أن يكون رديفا لمسرحية «**بيرجنت**» نفسها. حيث يلخص هذان البيتان موضوع **بيرجنت** المسحورة بفكرة المتناقضات الحادة. فهى من مسرحيات الحكايات الخيالية التى تتحدى كل الأشكال الدرامية التقليدية، والتى تستخدم الخيال أداة لسبر أغوار الحلم ولاستقصاء طبيعة الإرادة الإنسانية وحقيقة دوافعها من خلال سعى شاب نرويجى لمقارعة الحلم، والتمرد على الحدود والمواضعات التقليدية الراسخة.

والواقع أن مسرحية (**بيرجنت**) هى أشهر درامات **إبسن** الشعرية وأكثرها طموحاً، لأنها تتسم بطبيعة ملحمية واضحة بالرغم من اللمسات الرومانسية العديدة التى نستشعرها فى كل ثناياها. وتقدم لنا هذه المسرحية ملحمة **بيرجنت**، وهو فلاح نرويجى قح نشأ فى بلدة صغيرة، ولما شب عن الطوق أدرك أن أباه قد أنفق كل ثروة الأسرة ولم يترك له شيئا. وهو يعيش مع أمه أيسا التى يحبها كثيرا، ويعوض عن فقدانه للمال بحب الحياة والإغراق فى متعها ولو كلفه ذلك قدرا من الفشر والادعاء. ويستمتع بقص الحكايات لأمه عن مغامراته الخيالية التى ينطلق فيها بعربة تجرها حيوانات الرنة وتجوب به الخلجان النرويجية الصغيرة الجميلة. وبينما كان غائبا فى إحدى المغامرات تخطب فتاته الأثيرة «**إنجريد**» لشاب من أبناء القرية الموسرين، مما يحز فى نفسه، وحينما تقرعه الأم لفقدانه لحبيبته، يقيدها ويتركها فوق سطح كوخهم الصغير وينطلق إلى حفل عرس إنجريد التى لا يرحب به فيه، والتى ترفض كل فتيات القرية بها الرقص معه، ويسأل **بير** إحدى الفتيات الغريبات عن القرية، وهى **سولفيج**، للرقص معه فتستجيب لطلبه وتخلصه من حالة الإحباط التى يعانيها بسبب إعراض بنات القرية عنه. وفى أثناء الحفل نعرف أن العروس قد أغلقت على نفسها (علية) البيت، ورفضت النزول إلى الحفل، فيطلب العريس من **بيرجنت** مساعدته، فيصعد **بير** إلى (العلية) ويهرب بالعروس التى يخلصها من محبسها إلى الجبال مما يثير حنق

أمه آيسا التى استطاعت أن تخلص نفسها من القيد وتحضر للعرس، ولما تتركه **إنجريد** تعود للوادى.

ولا يجرؤ **بيرچنت** على العودة، فيجوب الغابة ويعيش تجربة مع ثلاث من بنات الجبال الهلوكات، ثم يقابل ابنة ملك الكائنات الأسطورية فى الأساطير النوردية «الترول» ويعود معها إلى مملكة أبيها السحرية. وحينما يلتقى البطل بالترول الملك **بريج** (ومعناه المنحنى) يلقنه مفهوم المراوغة وهى شعار الترول قائلا **«لا تتجه قط فى خط مستقيم، وإنما در وراوغ ولا تقرر شيئا، اترك الجسور سليمة وراءك لترتد إليها فى أى وقت. فكر فى الحلول التوفيقية ولا تحسم شيئا»**، وهو شعار سيتحول إلى نبراس حياته فيما بعد. ولما يمل من الحياة فى مملكة الترول، ويحاول الهرب منها، تهاجمه الترولات فيستنجد بأمه التى تقرع أجراس الكنيسة فتهرب الترولات من هولها، وينجو **بيرچنت** بنفسه، ويبنى له بيتا فى الغابة حيث لا يستطيع العودة لبيته القديم لأن أبوى إنجريد جرداه من كل ممتلكاته عقابا له على خطف ابنتهما ليلة عرسها، ولم يتركا لأمه سوى الكوخ الذى تعيش فيه. وتجىء **سولڤيج** إلى الكوخ الذى بناه معلنة أنها قد هجرت أبويها من أجله. ويعيشان معا فى سعادة غامرة، لكن سرعان ما يقبل هادم اللذات هذه المرة فى شكل ابنة ملك الترول التى تصحب معها ابنها منه ويطالبانه بنصيبهما من اهتمامه ورعايته. فيضطر **بيرچنت** إلى الهرب مخلفا سولڤيج فى الكوخ وراءه. ويمر بكوخ أمه التى تصارع الموت فى كوخها، فيحاول أن يتذاكر معها أيامهما الخوالى الجميلة زاعما أنه ينطلق بها إلى حقل فى إحدى القلاع، ومكررا معها ألعاب طفولته السعيدة. فيدخل على قلبها الفرح فى لحظاتها الأخيرة. وبعد موتها يهاجر إلى الولايات المتحدة، ويثرى بها من تجارة العبيد. وتمر خمس وعشرون سنة، نجد **بيرچنت** بعدها على الشاطئ الجنوبى الغربى للمغرب، وهو يحتفل مع عدد من الضيوف العالميين على يخته البخارى. ثم ينطلق بعد ذلك ليخوض عددا من المغامرات فى أفريقيا، وقد تقمص فى إحداها دور النبى، بينما استحال فى ثانيتها إلى عاشق أغرى بحبه فتاة عربية جميلة، هى عنيترة، ثم وجد نفسه فى ثالثتها فى مصر يتجول عند سفح **أبى الهول**، وتوج فى تجربة رابعة ملكا على مصحة للأمراض العقلية ورسولا للموت فيها. وهى مغامرات تناظر قطاعات من التجربة الإنسانية العريضة وتلخص تناقضاتها. وإن وقعت فى تناولها للشرق فى كل كليشيهات المرحلة الاستشراقية التى ترى فى **(عنيترة)** العربية تجسيدا للشبق الحسى والجشع. ولما يتقدم به العمر يعود إلى النرويج فتهاجم يخته عاصفة رعدية وتطيح به، مدمرة بذلك جل ثروته، وملقية إياه على الشاطئ بلا معين فى نوع من الولادة الثانية من رحم اليم، وبعدما استطاع أن يعقد صفقته الخاصة مع ملاك الموت. وهى ولادة أو عودة جديدة للبدء بصفحة جديدة بعدمااستقر عزمه على أن يكون أمينا مع نفسه هذه المرة. لكن ماضيه سرعان ما يبدأ فى مطاردته. ويحاول سباك المعادن الذى يوشك أن يكون طالعا من جحيم **هاديس** أن يصهر روحه ويعيد سبكها من جديد، لأنه بقى فى الأعراف ولم يستطع أن يبلغ الجنة أو النار. ولكنه يكتشف ألا قيمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حقيقية له تبقى منه بعد صهره، غير أن **سولفيج**، التى ظلت تنتظره فى الكوخ كل هذه السنوات، وفية له سرعان ما تنقذه معلنة أن جوهر **بيرجنت** هو الذى استمر فيها وشد عزمها طوال تلك السنين وبذلك عاش **بيرجنت** فى إيمانها وحبها وتمسكها بالأمل. وهى نهاية تستحيل تشكيليا على الخشبة إلى نوع من العرس الضوئى والحركى واللونى المبهر الذى يبرهن لنا على أن مآل الرجل إلى المرأة فى عالم فقد بوصلته الهادية. ويشكل من حزم الضوء المخروطية التى تفرش بقعها المؤتلقة الخشبة، ويتشكل المخروط كله فى اتجاهات متقاطعة مختلفة فى الفضاء المسرحى الرحب والعالى.

هذه هى الخطوط العريضة لتلك الملحمة المسرحية الرائعة التى استغرق عرضها ما يقرب من خمس ساعات استطاعت أن تحكى لنا بالضوء والحركة تجربة السعى الإنسانى للخلاص بالرغم من أنه محكوم عليه بالخطيئة، ومثقل بأحاسيس الذنب. فاسم البطل، وهو نفسه اسم المسرحية « **بيرجنت**» تعنى بشكل ما الإنسان غير المعروف، وتشير فى الوقت إلى المسيح المنتظر، وإلى الإنسان المجرد الذى يحاول دائما أن يكون نفسه، ولا ينجح أبدا فى إنقاذ تلك النفس من نفسها، فتجربة الإنسان فى الحياة عند إبسن هنا هى أن يصبح بحق سيد مصيره، وأن يكون نفسه، ولو تمكن من تحقيق ذلك كان هو بحق المسيح المنتظر. و**بيرجنت** بهذه الطريقة هو الإنسان، هو كل إنسان فينا. بكل ما فيه من شرور وآثام، وبكل ما ينطوى عليه من خير ورحمة فى الوقت نفسه، وقد استخدمت المسرحية تقنيات العرض الأكروباتية فى تجسيدها لكل تلك التحولات المكانية والفيزيقية التى يتغير فيها الإنسان إلى حيوان، ويرتد فيها الكائن الخرافى مخلوقاً بشريا وتظهر فيها الكائنات تحت الأرضية على السطح، بينما تسوخ أقدام الكائنات الأرضية، فتنزلق إلى الأعماق، وتتبدل فيه شحن الشخصيات، ويغوص فيها الإنسان عبر متاهات من الأضواء والظلال وتمتزج فيها تأملات المسرحية العميقة عن المصير الإنسانى بتحذيرها من الوقوع فى شراك الحياة المغرية. فالمسرحية تعترف بأن الحظ يبتسم لمن يحبون أنفسهم، ويحالف الذين ينخرطون فى جيش الجشع والشبق. وهى رسالة لا تزال دالة على عالم اليوم بقدر دلالتها على عالم النصف الثانى من القرن الماضى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسين بيومى

مهرجان قرطاج السينمائى الخامس عشر

انعقدت فى تونس العاصمة الدورة الخامسة عشرة لمهرجان قرطاج السينمائى الدولى فى الفترة من ١٢ إلى ١٩ نوفمبر ١٩٩٤. وكان المهرجان قد تأسس عام ١٩٦٦ تحت اسم «أيام قرطاج السينمائية»، وهو لا يزال يحمل الاسم نفسه رسميا فى الأدبيات السينمائية المحلية والعالمية. وقد بدأت «أيام قرطاج السينمائية» فى دورتها الأولى بطابع «متوسطى» شمل بعض دول البحر الأبيض المتوسط، وكانت المسابقة الرسمية تضم أفلاما من كل الجنسيات، ولم يكن هناك سوى ثلاثة أفلام عربية من بين ١٨ فيلما مشاركاً، ولكن المشاركة العربية والأفريقية راحت تزداد بصورة تدريجية. ومنذ عام ١٩٧٠ تحولت «الأيام» إلى مهرجان وأصبحت منذ ذلك الحين «مرجعا عربياً وافريقياً». وقد تأثرت المنطقة العربية والأفريقية، بوصفها المحيط الأقرب، بتجربة أيام قرطاج السينمائية حيث أدت إلى بعث المهرجانات السينمائية فى واجادوجو ومقديشيو ودمشق والقاهرة.

أيام قرطاج السينمائية ـ وحسب قانونها العام ـ مهرجان ثقافى دولى يقام كل سنتين (بينالى) تحت إشراف وزارة الثقافة التونسية، وضمن غاياته «المساعدة على تطوير السينما العربية والأفريقية على مستوى الإنتاج والترويج».. «وتيسير ربط الصلة والحوار بين الثقافات العربية والأفريقية المتنوعة وثقافات البلدان الأخرى».

ويُعَدُّ انبثاق المهرجان عام ١٩٦٦ النتيجة الطبيعية للنشاط المكثف والواسع الانتشار للجامعة التونسية لنوادى السينما التى تأسست عام ١٩٥٠والتى لم يتم اعتمادها رسميا من قبل الجهات المسئولة إلا فى عام ١٩٦٥، والتى كانت تهدف إلى نشر الثقافة السينمائية بعرض الأفلام ونقدها وإلقاء محاضرات وتنظيم

لقطة من فيلم «صمت القصور» الفائز بالتانيت الذهبى

لقطة من فيلم «باب الواد الحومة» الفائز بالتانيت الفضى

مهرجانات تهتم بالسينما. وكان **الطاهر شريعة** وهو مثقف وسينمائى تونسى بارز، أول رئيس للجامعة التونسية لنوادى السينما وأول رئيس لأيام قرطاج السينمائية، ومع افتقاد إنتاج سينمائى محلى كبير، وبالاعتماد على أفلام تعرض ثقافات مختلفة وأساليب متباينة ومتنوعة، وفى غياب معاهد أكاديمية لتعليم قواعد الحرف السينمائية كانت الجامعة التونسية لنوادى السينما المدرسة التى نشأ فيها وترعرع أغلب السينمائيين والنقاد التونسيين، وكانت قاعاتها الأماكن التى خلقت تقاليد خاصة للمشاهدة عملت على تطوير التذوق السينمائى لدى الآلاف من جمهور السينما ومحبيها.

افتتحت «أيام قرطاج السينمائية» بفيلم «المهاجر» ليوسف شاهين - الذى كان ضيفا على المهرجان - وقد نوهت النشرة اليومية بأهمية الفيلم لأجل «قدرته على إثارة مواضيع كانت فى الماضى تصنف ضمن خانة المواضيع المحظورة».

وكان «صرخة القلب» إخراج **إدريسا ودراوجو** من بوركينا فاسو فيلم الختام، وهو يعبر عن مخاوف طفل يضطر إلى ترك قريته وأصدقائه وجده المريض - مصحوبا بأمه - إلى اللحاق بأبيه الذى هاجر إلى فرنسا منذ سنوات. تضمنت المسابقة الرسمية - وهى تقتصر على المشاركة العربية والأفريقية حرصاً على هوية المهرجان - فرعين أحدهما للأفلام الطويلة والآخر للأفلام القصيرة، وقد تم تخصيص لجنة تحكيم لكل من الفرعين. وكان مجموع الدول التى شاركت فى المسابقة بفرعيها ١٧ دولة وعدد الأفلام ٣١ فيلما منها ١٣ فيلما طويلاً، ١٨ فيلم قصيراً.

وكانت الأفلام الطويلة داخل المسابقة هى: «باب الواد الحومة» **لمرزاق علواش** (الجزائر)، «قصة عودة» **لجان كلود قدسى** و«كان يا مكان بيروت» **لجوسلين صعب** (لبنان)، «زيمى» **لسنانا نهادا** (غينيا بيساو)، «مزيدا من الوقت» **لا يزاك مابهيكوا**

(زيمبابوى)، «شارع الأميرة» **لهنرى دوبارك** (كوت ديفوار) ، بابل ٢ **لسمير** (العراق)، «الأصدقاء» **لهيلان بروكتر** (جنوب أفريقيا)، «البحث عن زوج امراتى» **لعبد الرحمن تازى** «المغرب»، «الكرة الذهبية» **لشيخ دوكور** (غينيا)، «صمت القصور» **لمفيدة تلاتلى** «الخطاطيف لا تموت فى القدس» **لرضا الباهى** (تونس)، و«هدى ومعالى الوزير» **لسعيد مرزوق** (مصر). وبنظرة شاملة ستجد فى تلك الأفلام الكثير من قضايا الساعة وصوراً لثقافتين متميزتين: عربية وأفريقية، من تساؤلات حول حاضر ومستقبل لبنان بعد الحرب إلى تماس اللغة والثقافة والفكر بين الوطنيين والمستوطنين داخل جنوب أفريقيا، ومن تلمس السلام بين الفلسطينيين وإسرائيل إلى ازدواجية التقاليد العريقة والدين داخل الوجدان الأفريقى، فضلا عن مشاكل ذات خصوصية مثل الإيدز والهجرة العربية والأفريقية إلى أوروبا وصدام الثقافات القومية والغربية والوضع المتدنى للمرأة وانتشار الإرهاب الدينى والتعصب واستغلال الشمال الأوروبى للجنوب العربى الأفريقى. ويأتى كل ذلك فى إطار أساليب سينمائية متنوعة وبوسائل سرد مختلفة يحاول بعضها خلق اتجاهات أصيلة ومميزة للسينما العربية والأفريقية.

أسفرت المنافسة بين الأفلام الطويلة عن فوز الفيلم التونسى «صمت القصور» بالجائزة الرسمية الأولى «التانيت الذهبى» وهو أول فيلم من إخراج **مفيدة تلاتلى** التى تخرجت فى معهد الدراسات العليا للسينما بباريس (ايديك)عام ١٩٨٩ والتى عملت مونتيرة منذ السبعينيات فى عدة أفلام منها «عمر قتلته رجولته» لمرزاق علواش «والذاكرة الخصبة» **لمشيل خليفى** و«حلفاوين» **لفريد بوجدير** . وقد انعكس عملها فى المونتاج فى خلق إيقاع تأملى ميز أسلوبها الإخراجى، فضلاً عن توظيفها لتداخل الأزمنة بحساسية خاصة لا تخفى أصالتها عن المشاهد. وتبوح صور الفيلم بأن صانعته أنثى، وهى تعالج بتعاطف حالة من حالات اضطهاد المرأة فى عصر الإقطاع فتدخلنا احد القصور من خلال حياة «خديجة» التى اشتراها الباى وهى فى العاشرة لتصبح مع الزمن خادمة وجارية وخليلة تطعم وتطرب وتقدم اللذة ولا تملك التفوه بكلمة اعتراض، غير أن ابنتها غير الشرعية من الأمير ابن الباى تتخذ بعد الوفاة المأساوية لأمها مساراً آخر يتواكب مع التحرر والصراع فى سبيل استقلال البلاد. وقد قامت بأداء دور الابنة «علياء» الممثلة التونسية الصبية **هند صبرى** التى استحقت عن جدارة جائزة أحسن ممثلة بتجسيدها المدهش لحيرة وقلق المراهقة المضطهدة النازعة إلى الحرية والباحثة عن تأكيد الذات.

فاز الفيلم الجزائرى «باب الواد الحومة» للمخرج **مرزاق علواش** بالتانيت الفضى، وهو - عندى - أجرأ فيلم عربى تناول موضوع إرهاب المتطرفين الدينيين وأحد الأفلام القليلة التى تعبر ببناء فنى رصين عن التعصب الذى لا يعترف بالآخر. العنصر البارز فى الفيلم هو السيناريو الذى يرسم ويطور شخصيات عادية مألوفة تتعرض - ولا تستطيع أن تواجه - لتجهم وجبروت وسلطة تستند إلى قانون الغاب، إن «بوعلم» الخباز الكادح لا يتمتع براحة ساعات النوم ولا يستطيع أن يزور «وردية» جارته التى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بلازوج والمناضلة السابقة، ويعجز عن التواصل مع «أمينة» محبوبته لأن أخاها «سعيداً» وهو قائد جماعة الإرهابيين فى الحى يطارده فى كل مكان، ويحمل صاحب العمل على طرده ويدفع أفراد جماعته إلى إيذائه جسدياً، فقط لأنه فى نوبة غضب تجرأ وانتزع مكبر الصوت الذى يحول ضجيجه بينه وبين النوم. يضعك الفيلم فى حالة فزع ويجعلك تختنق من الحصار المفروض على حارات الحى وأزقته وبيوته بواسطة حكام غير شرعيين، بما يُذكرك على نحو ما بنمو السلطة الفاشية فى أوروبا. والجدير بالذكر أن الفيلم عرض فى مهرجان «كان» ١٩٩٤ فى قسم «نظرة خاصة» وحاز على جائزة النقاد الدولية ولم يعرض حتى الآن فى الجَزائر.

لم يكن غريباً أن يفوز فيلم «الكرة الذهبية» للمخرج **شيخ دوكور** من غينيا بالتانيت البرونزى، فموضوعه وهو المتاجرة بالأطفال الأفارقة الموهوبين فى كرة القدم من جانب المستثمرين الأوروبيين قد تمت معالجته بأسلوب يعتمد على المفارقات الكوميدية ويحفل بروح الدعابة فى إطار السهل الممتنع، يمس الفيلم الدوافع ولا يتلكأ كثيرا أمام التحليلات ولكنه يتركك تتساءل إلى متى يحدث هذا الاستنزاف للثروات الأفريقية بما فيها البشر؟ !

الجائزة الخاصة للجنة التحكيم كانت لفيلم «زيمى» للمخرج **ساناتا نهادا** من غينيا بيساو، وهو يتناول بأسلوبية متميزة وباستخدام خاص للزمن السينمائى الحياة اليومية والتقاليد المحلية فيما يتعلق بطقوس الزواج والطعام والحرب. إنه يكاد يكون تأملاً أنثروبولوجياً للثقافة الأفريقية فى ذلك البلد فى موازاة أو مواجهة ثقافة الحاكم أو المحتل الأوروبى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وربما لأن الإيدز ـ، كما يتأكد يوما بعد آخر ـ أن أفرّيقيا ستكون الضحية الأكبر لخاطره، فقد منحت لجنة التحكيم الرئيسية جائزة العمل الأول لفيلم «مزيدا من الوقت » للمخرج **إيزاك مابهيكوا** من زيمبابوى، رغم أنه بحبكته البسيطة للغاية يعتبر فيلما تعليميا وبمثابة تحذير من طاعون العصر الحديث.

والجائزة السابقة والأخيرة للجنة التحكيم الرئيسية للأفلام الطويلة والخاصة بأحسن ممثل كانت من نصيب المغربى **بشير سكيرج** عن دوره فى فيلم «البحث عن زوج امرأتى» وإن كان أداؤه ليس أصيلاً وإنما يغلب عليه التأثر باللمسات المميزة **لبشارة واكيم**.

وقد يعتقد البعض أن الأفلام القصيرة أقل أهمية من الأفلام الطويلة، وقد يرجع ذلك الظن إلى أن الأفلام القصيرة مرتبطة فى الأذهان بالأفلام التسجيلية أو الوثائقية. ولكن المشاهد لمجمل الأفلام القصيرة فى مسابقة قرطاج ١٩٩٤ سيكتشف أن الفيلم القصير له أهمية الفيلم الطويل نفسها، وأنه يمكن أن يكون ـ أحيانا ـ أكثر إمتاعاً من الفيلم الطويل. وهو بالضبط ما يحدث مع الأجناس الأدبية للرواية، فالفيلم القصير بالنسبة للفيلم الطويل ـ إذا جاز التشبيه ـ أشبه ما يكون بالرواية القصيرة (**نوفيلا**) فى مقابل الرواية الطويلة.

وقد عرضت فى المسابقة الرسمية للأفلام القصيرة ـ والتى شارك الكاتب المصرى صنع الله إبراهيم فى لجنة تحكيمها ـ ١٨ فيلما وهى: الصلب **لكريم بشير طرابدية** و«آسيا جبار ـ بين الظل

والشـمس» لكمال دهان (الجزائر)، «تستور» للطفى الصيد و«تجوال» لمنيرة بهار و«رقصة» لعمر لدغم (تونس)، «الفرنك» لجابرييل ديوب مامبتى، «الرمز» لأحمد ديالو و«يا لا يا أنا» لموسى سانى عيسى (السينغال)، «تانون» لجاهيت فونانا (غينيا)، «جومبيل» لعيسى تراورى دى براهما (بوركينا فاسو)، «أكتوبر» لعبد الرحمن سيساكو (موريتانيا)، «الهائم» لجان مارى تينو (الكاميرون)، «بيت من ورق» لهانى أبو أسعد (فلسطين)، «رهينة الانتظار» لجان شمعون و«بينى وبينك بيروت» لديما الجندى (لبنان)، «شجرة الليمون» لفيولا شفيق (مصر)، «رجل أمريكى فى طنجة» لمحمد أولاد مهند (المغرب)، «إنسان» لإبراهيم شداد (السودان) ولا تختلف القضايا التى تعالجها الأفلام القصيرة كثيرا عن قضايا الأفلام الطويلة، وربما يكمن الاختلاف فى كيفية المعالجة وزاوية النظر التى تفرضها أحيانا إمكانات الفيلم القصير. هنا سوف نشاهد صورا للهموم نفسها: المهاجرين، والحلم بالوطن الفلسطينى، وجنوب لبنان المنسى فى غمرة الحلول الفردية، والرغبة فى الانسلاخ من لغة المستعمر والحنين إلى اللغة الأصلية، وستصدمنا المشاهد الواقعية للأكواخ الفقيرة والطرقات الموحلة والوجوه المكدودة وكافة مظاهر الفقر المدقع وأساليب العيش البدائية فى الحياة اليومية. فى الأفلام القصيرة يتضافر الصدق الفنى مع صدق الواقع الملموس لتقديم الحقيقة حول عالمنا العربى والأفريقى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منحت لجنة تحكيم الأفلام القصيرة جوائزها الثلاث للأفلام التالية: «الفرنك» التانيت الذهبى (السينغال)، «أكتوبر» التانيت الفضى (موريتانيا)، «بيت من ورق» التانيت البرونزى (فلسطين)، كما منحت جائزتها الخاصة لفيلم «الرمز» السينغال.

وفلم «الفرنك» الحائز على الذهبية تحفة فنية من شاعر سينمائى؛ تصور عبثية واقع الفرد المهمش فى مجتمع أفريقى، وهو فى سرده بعيد عن المباشرة ولا يدّعى القدرة على الإمساك بالحقيقة.

ويعتمد «الفرنك» على بناء سينمائى محكم يتم فيه توظيف الصورة بأقصى درجة من التكثيف والإيحاء، واستطاع المخرج أن يخلق إيقاعا قادرا على بعث الدهشة بجملة من المفارقات والمتناقضات التى تحفل بها مجتمعاتنا.

وعن الحب المستحيل غير القابل للنمو والاستمرار يجسد فيلم «أكتوبر» الفائز بالتانيت الفضى لحظة وداع شاب أفريقى و افد لحبيبته الروسية، ولأنه سيعود إلى بلاده يصبح حتما التخلص من الجنين الذى هو ثمرة العلاقة. يكاد يكون الفيلم بلا حوار غير أن الصورة والإيقاع يخلقان حالة عن الوداع الذى يهيأ لافتقاد ما كذلك الناجم عن الموت.

والفيلم الفلسطينى «بيت من ورق» يصور برمزية ملموسة حلم البيت - الوطن، فالطفل «خالد» يفتقد أباه المعتقل فى السجون الإسرائيلية ويعانى التشتت، فبمجرد استقراره مع أمه وإخوته فى بيت، يهدمه الإسرائيليون فى غاراتهم التى لا تنتهى فيبحثون عن بيت جديد. إن كابوس المطاردة يدفعه إلى أن يشيد

بيتا من بقايا أخشاب وورق مع رفاقه وإخوته.

«الرمز» الحائز على الجائزة الخاصة للجنة التحكيم فيلم قصير جدا (سبع دقائق) وبليغ يستخدم «دالات» سيميولوجية مكثفة للتعبير عن التمرد عل اللغة الفرنسية - بوصفها لغة المستعمرالقديم للسينغال - والحلم بالعودة إلى اللغة الأصلية.

ورغم الطابع العربى والأفريقى الذى يميز أيام قرطاج السينمائية إلا أنها مثل كل المهرجانات السينمائية تحفل بالعديد من البرامج والعروض، فبجانب المسابقة الرسمية المعبرة عن هوية المهرجان كانت هناك آفاق السينما العربية والأفريقية حيث تم عرض ٨ أفلام طويلة وعشرة أفلام قصيرة ، ومن بينها يُعد «لبنان من عصر إلى آخر» للمخرجة **أولجا نقاش** و«الإعصار» للمخرج **سمير حبشى** من أهم أفلام المهرجان التى تناولت قضية لبنان، وفى حين يعود بنا الفيلم الثانى إلى حالة الفزع التى يخلقها القتل والتدمير فى أثناء الحرب بسرد سينمائى متميز، وبناء يبدع نوعاً خاصاً من الدراما، يواجهنا الفيلم الأول بالتساؤل المرير عما بعد الحرب ويقدم رؤية متشائمة ترى أن الأوضاع التى أفضت إلى الحرب الأهلية باقية كما هى وأن النار لا تزال تحت الرماد، وأن الشعب اللبنانى ممزق يبحث عن نفسه بين ثقافتين.

قدم المهرجان فى «البانوراما» ٢٢ فيلما لدول من الأمريكيتين وأوروبا وآسيا، وفى الأقسام الخاصة تم عرض مجموعات أفلام من تركيا والسويد وجنوب أفريقيا والصين وبلجيكا وفرنسا، إلى جانب ٧ أفلام من المعهد العالى للسينما فى بلجيكا، وبمناسبة العيد المئوى للسينما فى تونس عرضت ثلاثة أفلام من الأرشيف من أعوام ١٩٢٢، ١٩٢٤، ١٩٣٩.

وفى إطار التكريمات قام المهرجان بتكريم ثلاثة مخرجين: اللبنانى الراحل «**مارون بغدادى**» ، و«**نانى مورتى**» «الإيطالى» الذى يتعامل مع السينما وكأنه فى صفوف المقاومة»، وبدرو المودوفار الإسبانى «الذى يشق طريقه نحو الشعور والنزوات والرغبة من خلال أفكار قديمة ومحدودة»، والذى يعد من رواد السينما الإسبانية الجديدة.

دارت حوارات الندوة الفكرية للمهرجان حول موضوع «الاستثناء الثقافى وسينما الجنوب» حيث جرى البحث فى الأبعاد الحقيقية للاستثناء الثقافى والمكانة التى يمكن أن تحتلها سينما الجنوب فى ذلك الإطار.

ولكى تكتمل الصورة عن فعاليات المهرجان وتظاهراته الموازية لابد أن نشير إلى سوق الفيلم، والذى خصصت له القائمة البانورامية فى فندق مريديان أفريقيا، وكذلك إلى انعقاد الاجتماع العام للاتحاد الدولى لأرشيف الفيلم، وأخيراً إلى الملتقى الذى نظمته هيئة اليونسكو مع جهات أخرى تحت عنوان «السينما» باعتبارها أداة لتعزيز الهوية الثقافية لدول البحر الأبيض المتوسط.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ح. ط

مهرجان (القرين الثقافى الأول)..

ومواجهة الموجة الأصولية

لا يملك المهتمون بالثقافة فى العالم العربى، إلا أن يباركوا ايّ نشاط جديد يسعى إلى أن يستعيد للثقافة دورها الضائع، وإلى أن يقيم جسورا حية، لا بين المبدعين وجماهيرهم فحسب، ولكن أيضا بين المبدعين أنفسهم، بعد أن وقفت الحدود فى وجوههم فعزلت كتاب كل بلد ومثقفيه فى شرنقة خانقة، لا يكاد يفلت منها إلا الأقلون بمبادرات فردية أحيانا، ومن خلال لقاءات ومهرجانات ثقافية جادة فى أحيان أخرى.

وقد كان المهرجان الكويتى الوليد واحدا من هذه الأنشطة الثقافية الجادة، وقد اتخذ من أحد أسماء الكويت القديمة (القُرَيْن) عنوانا له: (**مهرجان القرين**

شعار المهرجان

الثقافى الأول)، وبدأت فعاليات المهرجان فى الثالث والعشرين من نوفمبر الماضى واستمرت على مدى شهر كامل لتنتهى فى الثانى والعشرين من ديسمبر.

ولعل أهم ما يوحى بالثقة فى جدية هذا المهرجان الثقافى الوليد، ويعمل على التفاؤل بما سيصير إليه فى دوراته المقبلة، هو أن الجهة التى قامت على تنظيمه تحظى باحترام المثقفين جميعا فى سائر أرجاء الوطن العربى، فمن لا يعرف (**المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب**) الذى أصبح فى ضمير القراء، ومحبى الثقافة رمزا مشرقا لدولة الكويت، بما

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ظل يقدمه طوال العقدين الماضيين من إصدارات متميزة رفيعة القيمة زهيدة الثمن، مثل سلسلة كتب (**عالم المعرفة**) الشهرية، وكذلك سلسلة (**من المسرح العالمى**) الشهرية أيضا، وغيرها من الدوريات الثقافية المشهود لها بالرصانة، والحرص على متابعة الجديد فى كل الميادين وعلى كافة المستويات؟!

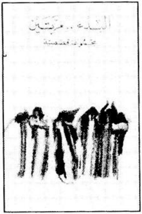
وهذا هو المجلس الوطنى للثقافة يضيف - بالتعاون مع مؤسسة الكويت للتقدم العلمى - إنجازا ثقافيا جديدا بهذا المهرجان الذى لمس المشاركون فيه أنه كان خالصا لوجه الثقافة محتفيا بالمبدعين الجادين بعيدا عن المعايير الشخصية والدعائية التى تعرف أنها هى السائدة فى معظم المهرجانات الثقافية العربية الأخرى، وليس هذا بغريب فى ظل وجود مثقف كويتى جاد، هو الدكتور **سليمان العسكرى** أمينا عاما للمجلس.

يقول الدكتور **سليمان العسكرى** فى كلمته التى تصدرت دليل المهرجان: «إن إقامة مهرجان ثقافى ليست ترفا فائضا، ولا رغبة مجردة فى الاحتفال، ولكنها مهمة وطنية عنيت بها كل شعوب العالم لإيصال رسالتها الحضارية، التى تعكس عطاءها الثقافى الخاص وموقعها المتميز بين ثقافات العالم».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولعل الرسالة الحضارية التى يعنيها الدكتور **سليمان** تتمثل هنا فى إحساس الكويت بما هو واجب عليها لخدمة الثقافة العربية وإبقائها حية فاعلة، فى وقت عمدت فيه بعض الدول النفطية الأخرى إما إلى إغراق السوق الثقافية بمنشورات دعائية ومجلات هابطة محدودة القيمة، أو إلى إغلاق بعض المنابر الثقافية الجادة الناجحة!

تنوعت أنشطة المهرجان، ما بين الأمسية الشعرية والعرض المسرحى



والحفل الموسيقى والندوة الفكرية والمعرض التشكيلى والمسابقة الأدبية للشباب من التلاميذ والطلاب، ولم تكن كل هذه الفعاليات - بالطبع - على المستوى المنشود، فللمهرجانات دائما طابع تجميعى انتقائى تتجاور فيه القيم وتتنوع المستويات، ولعل القائمين على تنظيم المهرجان يفيدون فى الدورات القادمة من أخطاء التجربة الأولى، وهم على ذلك قادرون.

وإذا ما وقفنا عند الأمسيات الشعرية الثلاث التى انعقدت خلال المهرجان، استطعنا أن نلمس مدى التنسيق بين المشاركين فى أمسيتين

اثنتين على الأقل هما الأولى والثالثة، لكى تجمع كل أمسية بين الشعراء الكويتيين والضيوف من جهة، وبين الشعراء الكبار والشباب من جهة ثانية، وبين انصار التجديد وانصار الشعر العمودى من جهة ثالثة، غير أن هذا التوفيق قد لا يحقق إلا شيئا من التوازن الخارجي الذى لا يكون عادة فى صالح الشعر ولا فى صالح المستمعين ولا فى صالح الشعراء المشاركين انفسهم.

ولا ينبغى أن نغفل حرص إدارة المهرجان على إتاحة الفرصة للمشاركين الضيوف، لكى يشاهدوا معالم الكويت، وتيسير سبل الاطلاع على أهم ما يجرى على الساحة ثقافيا واجتماعيا، وقد كانت سعادتنا بالغة، حينما اصطحبنا بعض المسئولين عن تنظيم المهرجان مع الإذاعية المصرية **امينة صبرى**، لحضور إحدى جلسات مجلس الأمة الكويتى، حيث دارت مناقشات عاصفة بين الأصوليين والمستنيرين من أعضاء المجلس فى حضور حشد من الصحفيين والمراقبين والطلاب والطالبات، فقد كانت هذه الجلسة مخصصة لمناقشة الطلب المقدم من الأصوليين بفصل الطالبات عن الطلاب فى الجامعة، بحيث تكون هناك جامعة لكل فريق! وكأن مظاهر الردة الحضارية التى نلمسها فى هذ القطر العربى او ذاك، أخذت تغزو الكويت، خاصة بعد أن أجاد المتزمتون وزبانية الظلام استغلال الموقف النفسى للشعب الكويتى بعد الحرب الأخيرة، فصوروا التحرير على انه بركة من السماء، وتأييد من الملائكة!

غير أن ما يطمئن المرء هو أن المثقفين من أبناء الكويت، والمستنيرين من أعضاء مجلس الأمة، يقفون صفا واحدا لصد هذه الهجمة الظلامية، وقد كان فشل مشروع الفصل بين الطالبات والطلبة كسبا لمعركة مهمة على طريق الصراع الذى يدور الآن فى الكويت وفى كل بلد عربى وإسلامى بدرجة او بأخرى، وكسب هذه المعركة يثبت أن التاريخ لا يمكن أن يعود لوراء مهما بنيت فى وجه السدود!

لقد كان المهرجان فرصة طيبة للتعارف والحوار سواء فى جلسات الأنشطة الرسمية للمهرجان، أو فى الجلسات الخاصة التى جمعت فيها كل من الكاتبة الكويتية المعروفة **ليلى العثمان وفوزية الشويش** بين الشعراء والموسيقيين والفنانين وأساتذة الجامعة، وقد كانت فرصة طيبة ليقف المرء على اهم ما يشغل الكتاب والمثقفين من قضايا، وعلى آخر ما أصدرت لهم المطابع، فمن **ليلى العثمان** مجموعتها القصصية: (الحواجز السوداء) التى تسجل تجربتها مع الغزو العراقى) ومن الشاعر الكويتى **عبد الله العتيبى** ديوانه (طائر البشرى)، ومن الشاعر البحرانى **إبراهيم بوهندى** ديوانه (الوطيسة)، ومن الشاعر الكويتى **إبراهيم الخالدى** ديوانه (دعوة عشق للانثى الأخيرة)، ومن القاص **على المسعودى** مجموعة (رجوع) ومن القاصة الكويتية **منى الشافعى** مجموعتها (البدء مرتين)، والأعمال الثلاثة الأخيرة لمبدعين شبان يتقدمون على خريطة الإبداع فى الكويت وأستطيع أن اتنبأ - بعد اطلاعى السريع - على بعض نصوصهم، أنهم سيتمكنون بقليل من الجهد والمثابرة، من تطوير مواهبهم وصقل أدواتهم باتجاه مزيد من الإجادة، فى ظل المناخ الثقافى النشط، الذى تلعب فيه رابطة الأدب الكويتى بقيادة الشاعر الدكتور خليفة الوقيان دورا ملموسا، من خلال ندوتها الأسبوعية كل أربعاء.